كلمة أولى

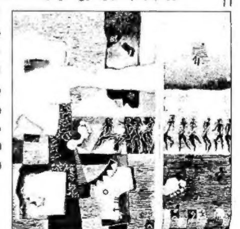
يعيش الشعر العربي فترة حاسمة من الانفجار، سواء في شكله او لغته أو أساليب كتابته، ومنذ ان تفجّر عمود الشعر التقليدي، خصوصا بداية من أوائل النصف الثاني من القرن العشرين، لم تستقر الممارسة الشعرية على حال ولم تترسّخ في نمط ولا في مجال، ولم تشهد استكانة ولا استقرارًا، بل غدت، أو تكاد، سنّة كتابة الشعر واصوله بعدد الأسماء التي تزاول الشعر أو تقترفه في دنيا العرب... فلا نمط ولا مقياس ينفع ولا معيار يرجّح ولا اصل يشفع، أبدا، ولا هادي ولا دليل في فترة قيامة الكلمات الشعرية العربية، كانها بابل الشعرية الجديدة حيث لا احد يفهم أحدا، تبلبلت القصائد والكلمات والأشكال وصار الشعراء شعراء باعتراف انفسهم اولاً... وأخيرا!!

هل هذه حال جيدة أم رديئة؟

كل اجابة قطعية حول هذا السؤال هي بالضرورة اجابة سجاليّة. فالمسالة معقّدة جدًا وشائكة للغاية، اذ لعلّ ما وصل إليه الشعر العربي طيلة قرون انحطاط حضارته ومجتمعه وما أصابه من تجمّد وتهلهل وفقدان للحياة، يجعل من ظاهرة الإنفجار التي يعيشها هذا الشعر الآن أمرا ضروريا ومفهوما، فبعد كل مرحلة قعود وجمود، إن لم تكن قاتلة، تعقبها مرحلة تحطيم القيود والتخبط بين الموجود والمفقود.

على كل حال، لسنا في هذه الكلمة بصدد تحليل ظاهرة الشعر العربي المعاصر، ولكننا أردنا فقط الإشارة الى ما ينشر من نصوص شعرية، حيث أن ما يتهاطل علينا منها، سواء من شعراء لهم مكانتهم أو من شعراء يعملون على نيل مكانة، يجعل لجان القراءة في مواقف لا يحسدون عليها عند تقييم تلك النصوص واجازة بعضها وحجب بعضها الآخر. ففي ظل غياب مقاييس وضوابط جمالية وذوقية وشكلية متفق عليها، وفي ظل غياب توجه مذهبي أو إقصائي للمجلة ولهيئة تحريرها ولجان القراءة فيها. فإن التقييم الشعري يصير عائدا في الدرجة الأولى الى المسؤولية الضميرية والنزاهة الأخلاقية لدى أعضاء لجان القراءة، علما بأنهم يتمتعون جميعا بسعة اطلاع ثقافي وشعري وبمعرفة مباشرة لكبرى التجارب والتيارات الشعرية العربية والأجنبية، فضلا عن روح تحرّرية ومرونة وحنوّ في التعامل مع الإبداع بمختلف تعبيراته.

ورغم أن البعض يقترح تقليص المساحة المخصصة للشعر في كل عدد والإقتصار على قصيدة واحدة منتقاة لأحد الأسماء المعترف بها او الامتناع عن نشر الشعر أصلا، حتى لا يختلط الحابل بالنابل شعريًا في مجلة مرموقة ورسمية، ورغم أن فرز الحابل من النابل مسالة عويصة حقا مثلما ذكرنا، فإن وزارة الإشراف التي تصدر عنها المجلة كانت واضحة في خيارها الذي ينتصر للشعر ويحفظ مكانته ومنابره وفضاءاته ومساحاته، ويعتبر أن الشعر الحقيقي لا يرتهن الى مقياس ولا الى معيار. بل هو مقياس الثقافات والحضارات وهو معيارها. ورغم الإنفجار الذي يعيشه الشعر فإنّ الشهب والشرارات فيه لا يمكن أن تخطئ العين نورها ولهبها.



الفكر المسيحي المعاصر: قضاياه وتحدّياته

نصّ: برونو فورتي *
ترجمه عن الايطالية: عزّ الدّين عناية **

يعلو ضجيج صاخب حينا يدعو لحوار الأديان وينادي بتنشيط التفاهم بين الحضارات، في غياب شروطهما العلمية اللاّزمة لهما، محولا بذلك المعرفة إلى خطاب استهلاكي سطحي مبتذل. ففي الفاكرة العربية، لا يزال التمثّل رهين التصوّر الخلقي والنوايا الطيبة في هذا المبحث، والحال أن العملية ليست منعزلة عن تأسيساتها المعرفية اللاّزمة لها. إذ التنمية العلمية الثابتة من موجبات الولوج الموضوعي والمسؤول للحقل، وهو ما يتطلّبه الالتزام الرّوحي والفكري الحق في مستوى هذه المسائل الشائكة.

فلو بقينا في حدود الحقل الإبراهيمي، وفي مجال الأديان الثلاثة: اليهودية والمسيحية والإسلام، لهال المتتبّع والمنشغل بعلم الأديان، فقر الإمكانيات التي يحوزها المنتسبون للحضارة الإسلامية في ذلك في راهنهم الحديث، فالمعرفة باليهودية لا تزال رهينة مقولات "بروتوكولات حكماء صهيون"، وما خلفته من عجائبي وأسطوري، مع أن الدّراسات والتنظيرات المنشغلة بالاستهواد تنوّعت في تلك الديانة سطحا وعمقا، وامتدّت حتى متابعة اللّغات القديمة والمنقرضة من الاستعمال، كالقبطية والآرامية والسريانية وعبرية التوراة والأكدية. فهل هذه القدرات متوفرة في الجامعات الدّينية وكلّيات العلوم الإنسانية والاجتماعية في البلاد العربية؟ فقد صارت من الموجبات الأولية في الغرب للمنشغلين بهذه الدراسات. وليس بعيدا عن ذلك الإلمام بالمسيحية، الذي لا يزال مبتدئا، غافلا عن كافة التحولات العلمية المتعلّقة بها، مع علم نقد الكتب المقدّسة خلال القرون الأخيرة إلى التأويليات المستجدّة.

وعيا بهذا الفجوة الواسعة آثرت ترجمة بعض الدّراسات ذات الصلة باجتماعيات الأديان المعاصرة، وبالمناهج العلمية المتابعة للظاهرة الدّينية، أملا في لفت الانتباه لما يملكه الآخر من أدوات، وما تدور في خلده من انشغالات، وما تعترضه من تحدّيات. ففي هذه الدّراسة للأستاذ ورجل الدّين الكاثوليكي برونو فورتي (Bruno Forte) –من مواليد 1949م بنابولي–، والذي يشغل منصب رئيس كلّية اللاّهوت البابوية لإيطاليا الجنوبية، فرع القدّيس توما الأكويني، نتابع ملخّصا للإشكاليات المطروحة على العقل المسيحي، وللتصوّرات الفكرية والعقدية التي تحكمها. فللكنيسة رؤيتها للعالم، كما لها موقفها من اليهود ومن إسرائيل غير ما يشاهدان منه عربيا وإسلاميا، وبالمثل لها رؤيتها للإسلام تخرج حينا عن التصور الإسلامي لذاته وتتناقض معه أحيانا. من هذا الباب لزمت القراءة للآخر والترجمة له، فدون الوعي بقضاياه وتحدياته ورؤاه، ليس متيسرا الحوار العميق والمتين معه.

* وردت الدّراسة تحت مادة "المسيحية" بالموسوعة الإيطالية "Encyclopedia Del Novecento" بالجزء X، الصادرة بروما سنة 1998.
** أستاذ بجامعة نابولي في إيطاليا.

كان رجل الدّين والمفكّر برونو فورتي، الذي ترجمناله، قد نشر عديد المؤلّفات الفلسفية والفكرية نذكر منها: "رمزية الإيمان" في ثمانية أجزاء، و"شاعرية الأمل"، و"مدخل موجز إلى الإيمان"، بالإضافة إلى مؤلّف مشترك بعنوان "ثالوث للنفاتيين". (المترجم)

***

مقدمـــة

تميّزت القضايا التاريخية للمسيحية في العقدين الأخيرين من القرن العشرين بطابع محلّي، إلى جانب ما شهدته من جدل متواصل مع ظاهرة العولمة. فلأثر واقع القرية الكونية الذي صار يميّز البسيطة، بفعل فرص الاتصالات الناشئة عن توسّع الشبكة الإعلامية وتحت دفع أشكال الترابط الاقتصادي والسياسي المتنوّعة، تواجه التجمّعات المسيحية تحدّيات على مستوى الحضور الفعلي وعلى مستوى الإبداع داخل عديد المجالات الاجتماعية والثقافية والروحية. ففي زمن التجديد، المرتبط لدى الكنيسة الكاثوليكية بربيع المجمع الفاتيكاني الثاني (1962–1965م)، ولدى الكنائس الأخرى بنشأة الحركات المسكونية الحديثة وتطوّرها، وبالتحوّلات اللاّهوتية، مقارنة بما كان سائدا خلال القرن التاسع عشر، تولّدت حالة نعتت بالتملل، كانت ناتجة عن مظاهر وعي مستجدّة وعن تجربة تنوّع الثقافات، وكذلك أيضا عن الضرورات التاريخية السياسية، وعن الاحتياجات والتعبيرات الرّوحية والدّينية. ففي فضاء اللاّهوت، المتميّز بالوعي النقدي بالمعيش المسيحي والإكليروسي، جرى ذلك التململ من خلال تطوّر في التصوّرات مسّ عديد الفضاءات، كأمريكا اللاّتينية وإفريقيا وآسيا، كانت خاضعة فيما سلف للتوجيه التقليدي الأوروبي. جرى ذلك عبر ظهور روّاد جدد، كانوا في مستوى أول من العلمانيين والنّساء، مقارنة بالهيمنة الإكليروسية والذكورية السائدتين في الماضي. كما تبدّى ذلك التململ من خلال ظهور مناهج جديدة، في علاقة أساسا بظهور قيمة الفعل، "الفعل الحقيقي"، مقارنة بالأولوية المميزة للحظة العقائدية الموضوعية، "المبدأ الجوهري". لقد كان للجدل بين المحلّي والعالمي الناتج عن تلك التحولات الأثر المباشر. فإذا كان إيلاء الاهتمام للإيمان يتطلّب إقرارا عميقا بالتحدّيات الواردة من السّياقات التاريخية الاجتماعية، وكذلك توظيفا إيجابيا ونقديا للغات المختلفة –تعبيرات المواريث الثقافية والأنساق العلائقية المتغايرة فيما بينها–، فإن الأمر يطرح في الآن سؤالا مصيريا متعلّقا بتواصل الإيمان ذاته، وبالتالي عن فرص المحافظة على عرى التوحّد الحقيقية، والتفاهم المشترك، بين اللاّهوت والممارسة العملية المسيحية، في تضادهما السياقي. علاوة، نجد نفس السياق العولمي الجاري على مستوى كوني يتحدّى سياقات الوعي الداخلية، بشكل يجعل هذه الأخيرة تتخلّى عن طابعها المطلق المانع للحوار، والحائل دون الاقرار بالتنوّع داخل شبكة التواصل، ليدفع بها نحو الانفتاح على وحدة إيمان أكثر رحابة وأكثر عمقا.

سيتم عرض مسيحية منتهى القرن السالف، بشكل إشاري، من خلال تقديم محاور تفسيرية عامة وأساسية، تنساق ضمن تحليل تحدّيات وأنماط الوعي اللاّهوتي والتاريخي للإيمان المحلّي. متابعين ضمن ذلك الاختبار: المسيحية الغربية، في وجهيها الأوروبي والشّمال أمريكي؛ والمسيحية الأمريكية اللاّتينية والآسيوية والإفريقية؛ وكذلك المسيحية الشرقية، العائدة لأوروبا الأرثوذكسية، ولآسيا من خلال تحديات الدّيانات الكبرى. أما في المحور الختامي فنجد رصدا للتحدّيات والسياقات التي تنطلق من المحلّيات باتجاه مستلزمات التوحّد، التي يستدعيها الالتزام بنشر الرّسالة المسيحية في القرية الكونية، والتي يشكّل الجميع، بأنماط متغايرة من حيث الفعل والوعي أطرافها.

أولا– شمال العالم : أزمة الحداثة الغربية واللاّهوت كمعين للمعنى

تترافق الحداثة الغربية مع تحوّل انطلق مع هيمنة العقل يرنو لاستيعاب شامل للاّمعنى، كان فيه جليا تراجع الآفاق العتيدة للإيديولوجيا، المميّزة للزمن المابعد حداثي. "القرن الطويل"، التاسع عشر، اللّيبرالي والبرجوازي، الذي انطلق مع الثّورة الفرنسية وانختم بتراجيديا الحرب العالمية الأولى، فسح المجال لما سمّاه هوبزباوم "القرن الخاطف"، المتميّز بالشّموليات الإيديولوجية، والمتلخّص في سقوط جدار برلين سنة 1989م. هذا المنعرج تم تصويره من طرف ماكس هوركهايمر وتيودور. و. آدورنو في مستهلّ مؤلّفهما "جدل عصر الأنوار" بقول: "التنوير، في معناه الفكري الموسّع وفي طبيعة تطوّراته المتواصلة، يتقدّم بشكل دائم نحو تخليص النّاس من مخاوفهم ليجعلهم سادة أنفسهم. لكن الأرض المنارة تنفتح بشكل عام على فجيعتها الهائلة"(1).

فتطوّر الحداثة الغربية يبدو متداخلا، فهي من جانب تستلهم تطلّعات مشاريع التحرّر، التي تسعى لجعل الإنسان



غاية تاريخه لا وسيلة له، عبر تخليص الشعوب المستغلّة وتحرير الطبقات المضطهَدة، وبهذا المعنى، رسمت الحداثة التنويرية تطلّعات إنسانية مثّلت أهدافا مصيرية. ومن ناحية أخرى، بدا الزّمن الذي انطلق مع التّنوير زمن عنف إيديولوجي، تهاوت عديد الأنظمة الشمولية التاريخية في اقتراف آثامه. ففي سياق تفسير الكلّ وإعطائه معنى، تطلّعت الإيديولوجيا لمعانقة الواقع بمجمله، لحدّ إرساء معادلة تامة بين المثالي والواقعي، ضاق فيها الفضاء لاستيعاب المخالف والمعارض. لذلك جاءت التعبيرات الإيديولوجية التاريخية فظّة عنيفة، لما استلزمته من حشر للواقع ضمن قدرات الوعي المطلقة للمفهوم. فصار حلم الشّمول شمولية، وأنتج الهوس بالعقلانية الإيديولوجية أزمته الذاتية. كما صوّر الأمر اللاّهوتي الإنجيلي ديتريش بونهوفر، الذي قضى سنة 1945 ضحية البربرية الإيديولوجية للقومية الإشتراكية، في محتشدات فلوسنبورغ، بقوله: "صار سيّد الآلة عبدا، وأمست الآلة عدوا للإنسان. ثارت الخليقة ضد بارئها: ردّ مميز عن الخطيئة الآدمية! فتحرّر الجماهير انتهى إلى رعب المقصلة، والقومية أدّت إلى الحرب، كما قاد مثال التحرر المطلق الإنسانَ للدمار الذاتي. لقد تفتّحت أبواب العدمية عقب مطاف السّير مع الثّورة الفرنسية"(2).

ظهرت أزمة العقل التنويري في أوروبا، مع فشل عديد الأنظمة الشّمولية الإيديولوجية، مما فسح المجال في ثقافات الغرب لما سمّي بما بعد الحداثة، التي كان ردّة فعل حقيقية على اليقينيات الإيديولوجية، الأمر الذي هيّأ الأجواء للتخلّي عن عنف الفكرة الشمولي وعن ادّعاءاتها التأسيسية القوية والمطلقة. فإذا ما كان لكل شيء معنى داخل الإيديولوجيا، فمع الفكر الخامل المابعد حداثي لا شيء يبدو له معنى، انه زمن الغرق والسقوط، إذ استبدلت الحماسة الإيديولوجية بالوَهَن. هكذا أشاحت الأزمة الحادّة للقرن بوجه السقّوط، ذلك ما أشار إليه بونهوفر ذاته، متأملا في دراما الوعي الأوروبي التي عاشها في شخصه: "فلا أعسر من تأسيس الحياة التاريخية، أي الثقة، في كل أشكالها. فقد توارت الثّقة في الحقيقة، وعوّضتها سفسطة الدّعاية. كما اختفى الإيمان بالعدالة، وصار يعلن الصدّقية أيّا كان[...]. فكيفما كانت حالة زمننا، فهو زمن السقوط الحقيقي"(3). فقد حالَ التهاوي دون شغف الإنسان بالحقيقة، وانتزع منه تلك الحوافز القوية التي لاتزال الإيديولوجيا تقدّمها له. حصل انتصار الدّجل على الحقيقة، الدّجل الذي يعمل في خدمته أصحاب التأثير الخفي للحضارة الإعلامية، التي فرضت سلطتها بسرعة فائقة في العقود الأخيرة للقرن. لقد تفرّعت الثّقافة القوية، تعبير الإيديولوجيا، إلى جداول عدّة في الثّقافات الواهنة، في تلك المجمّعات من المنعزلات، أين يحصر شحّ الآمال الجماعية الكبيرة كلّ واحد في ضيق خصوصيته. فتحت موجبات العيش والعيش معا، يتبدّل مطلب الضروري المباشر واللائق، فعادة ما مثّلت الصرّاعات العرقية المتكرّرة وظهور الخصوصيات منفتحات وتطلّعات في منتهى القرن، هذا هو بشكل جلي الفضاء الحالي للفعل المسيحي في الغرب.

أ- أوروبا: الخلاصة اللاّهوتية والأنساق المنفتحة

كيف ينظر الوعي المسيحي لإشكالية الحداثة، في تحولاتها من الهوس الإيديولوجي إلى زمن السقوط؟ فموقف التشكّك الذي كان سائدا من حيث تحديد أزمة الإيديولوجيات، يجد نفسه اليوم أمام تحدّيات في معظمها غير منتظرة. فإذا ما كان زمن الانحسار المتولّد عن عوالم الإيديولوجيا، تجلّى فيه "لاهوت الأمل"، في معناه الأكثر عمقا في نور الإله المصلوب، الذي تم تصويره بجلاء في أعمال الإنجيلي يورغن مولتمان، و"اللاّهوت السيّاسي" المصوغ من طرف الكاثوليكي جوهانس بابتيست ماتز، اللذين حثّا معا على التيقظ الدائم للمعين الأخروي الحاضر في الإيمان المسيحي لمواجهة أي إطلاقية دنيوية؛ وإذا ما كانت المناهضة للشّمولية الإيديولوجية خاصية منتشرة في التجمّعات الإكليروسية، حتى وإن كان الثّمن باهضا، أساسا في البلدان المنعوتة بالاشتراكية الواقعية سابقا، فإن نهاية التضاد بين تكتّلي المجتمعات الأوروبية لم ينتج التداخل المرجو. كان توحيد الجهود ضد المناهض الإيديولوجي أكثر يسرا من توظيفه نحو أفق معنى مشترك. لذلك يبدو التحدّي الكبير للوعي المسيحي في هذه السنوات، خصوصا في أوروبا الغربية، منشغلا بتوفير آفاق موحدّة، غير إيديولوجية وخالية من العنف، قادرة على حفز الانخراط العام من أجل بناء مجتمع عادل ومتضامن ينعم فيه الجميع. مما يفسرّ حاجة اللاّهوت الأوروبي الملحّة في أيامنا، للعودة لمقترحات هيكلية، قادرة على توفير رؤية جامعة للتاريخ والحياة، وبالتالي لتأسيس خطوة ملتزمة، تتجاوز منعرج اللاّمبالاة. من ناحية المحتوى، تستعيد هذه المقترحات المحاور الأساسية للاّهوت، وأساسا سؤال الألوهية في

خصوصيته الثالوثية للرسالة المسيحية، وأهمية التفسير الأخروي والقراءة اللاّهوتية للتاريخ. تيسر ذلك بعد سنوات التجدّد الكنَسي، المرتبط بالمجمع الفاتيكاني الثاني، ولهيمنة الدور المسيحولوجي لسنوات الستينيات، من خلال البحث في يسوع، المسيح، عن أساس تاريخي متعال، يكون بديلا للانسحارات الإيديولوجية (يمكن الإشارة لأعمال والتر كاسبر في ألمانيا وكريستيان دوكوك في فرنسا)، أو على النقيض في نمط مناسب مثلما الأمر في "لاهوت الثورة"- لسنوات الثمانينيات فلاحقا، والذي تجلّى في استعادة السؤال اللاّهوتي المحض وتفعيله مع مختلف أوجه الحياة والتاريخ. تكفي بعض النماذج المعبرة عن ذلك: فنفس اللاّهوتيين الذين شكلوا في الستينيات، خصوصا في ألمانيا، مقترح لاهوت الأمل، يلوحون اليوم بضرورة مقترح "العقائدية المسيحانية"، مع يورغن مولتمان، أو باللاهوت المنهجي، مثلما تم شرح ذلك في المجلدات الثلاثة للوَثري وولفهارت بانبيرغ، المتمحور حول وحي إله يسوع المسيح. بنفس الحاجة تلتقي ضمن سياقات مغايرة الأعمال الجامعة (مثل أعمال اللاّهوت التاريخية العديدة المنتجة خلال هذه السنوات لسد ثغرة هامة، من بينها تلك التي لـ أ.فيلانوفا و ج. لافونت و ب. موندان، و ر. اوسكولاتي، أو ما تم صياغته في إيطاليا من موسوعات وقواميس لاهوتية، وفي فرنسا مثل المجلدات الخمسة المعنونة بـ"Initation a la pratique de la theologie" أو المجلدات الثلاثة التي سهر على إعدادها جوزيف دوري "Introduction a la theologie"، وأيضا عديد الأعمال المنتجة من طرف كتّاب منشغلين أساسا بالتحاور مع فكر مابعد الحداثة، كما في إيطاليا مع مؤلَّف "الرّمزية الكنَسية" لصاحب الدراسة، والذي ينبني على استعادة مركزية الإيمان الثالوثي وعلى أهمية الشكل التاريخي في الفكر اللاّهوتي. نجد توجهات لاهوتية منهجية مماثلة، كتلك العائدة للاهوتيين الكاثوليكيين إدوارد شيليبيكس من هولندا، وجوزيف رازينغير ووالتر كاسبر من ألمانيا، وللإنجيلي إبرهارد يونجيل. وكذلك محاولات الإنتاج اللاّهوتي الجديدة المتأتية من إسبانيا لأوليغاريو غونزاليز دي كارديدال، ولجوزيب روفيرا بلوزو، ولآندري توريس كويروغا، إلخ. وللتوضيح، فلا مؤلَّف من تلك الأعمال يتقدّم بكونه الخلاصة النهائية، فعبرها هناك تيقّظ نقدي لمخاطر الأدلجة للمسيحية. بل هناك تنبيه لضرورة عرض خلاصة، حتى وإن كانت منفتحة، مستوحاة من عقل لاهوتي تاريخي، مشبع بالإيحاءات الكتابية. أيضا، فليست الصلة مع المعيش الرّوحي والكنسي ومع التراث المسيحي الواسع، شرطا حاجيا فقط بل ضروريا، للمحافظة على الوعي النقدي بالإيمان خارج أي توظيف إيديولوجي يتهدّده. فاللاّهوت يرنو إجمالا، ليكون معينا للمعنى، وحافزا للدفع، وأملا في مواجهة أزمة الأسس والتخلي العدمي، في عديد الجوانب من ثقافة أوروبا المابعد حداثية.

ب- أمريكا الشمالية: اللاّهوت العملي

إذا ما بدا اللاّهوت في أوروبا رداً على سياقات التفتيت والانهيار، من خلال استعادة الفكر جرأته المنهجية بشأن طرح الأسئلة، فهو في الجانب الآخر من شمال العالم، في أمريكا الشمالية، يبقى اللاّهوت العملي في الصدارة. فأزمة الإيديولوجيا في القارة العتيقة تترافق مع انتعاشة غامضة للنموذج الأمريكي، الذي يضيق ذرعا بفردانية الحقوق على حساب الضعفاء، غير القادرين على تلبية احتياجاتهم الأساسية منها والأولية، من خلال مطالبة طبيعة بالحقوق الاجتماعية. تُدرك بالتالي دواعي ظهور التحرّر في هذا السياق، كمستلزمات لليونة العقدية: فإذا ما كان اللاّهوت الأسود- Black thelogy - (جايمس كوين) قد دفع قدما، على ضوء رسالة العدالة والتحرّر الإنجيلية، بالوعي بكرامة الشعوب الملونة وقضاياها، التي لاتزال هدفا لأشكال من التمييز المتنوع، متلخّصا بالأساس في روايات أزمنة العبودية الوافرة، المعبّر عنها في لغة الأسلاف الأفارقة(4). فإن اللاّهوت النّسوي لا يطالب فحسب بالتساوي الشامل والثنائي بين الرجل والمرأة، بل ينادي أيضا بإلغاء الأحكام الجنساوية في الحياة الاجتماعية المدنية والحياة الكنسية. يرشح هذا الوعي دائما، من تطلّع نحو تحوير جذري للأسس اللاّهوتية للوجود المسيحي، بدءا من صورة الله، التي لاتزال رهينة الثقافة الذكورية (5).

فمطلب الحث للعودة للغة استيعابية، توظّف في الكتاب المقدّس وفي اللّيتورجيا، والتي من شأنها أن تساهم في إلغاء ذلك التمييز الجنساوي، فيه إيحاء لأصالة تلك المطالب وثرائها. كما لا ينبغي أن تخفي حدّة الأصوات ومظاهر العنف، الأسباب الإيجابية للإلهام الدّيني والرّوحي في جوانب كبرى من تلك المقاربات. فهي حاضرة، حين يتجذّر الفكر في قراءة مستجدّة للذّاكرة: داخل التاريخ الرّسمي، المدوّن من طرف المنتصرين، الرّجال. فهناك سعي لكشف الواقع المطموس والمقموع

للطّرف الأنثوي. إذ الأنساق الاجتماعية الثقافية والاقتصادية، التي تطوّرت عبر الزمن في الغرب، قد رهنت المرأة داخل حالة من الخضوع والاستغلال، سخّرت فيها لحاجات الذكر ورغباته. لذلك يظهر اللاّهوت النسوي بمثابة نظرية نقدية تحرّرية للجموع البشرية وليس للشقّ الأنثوي فحسب. يسعى لإصلاح صورة الألوهية الذكورية، بغرض إعانة الذكر، على هدى المسيح، للإقرار بالمكوّنات الأنثوية في كيانه، حتى تعبّر المرأة عن ذاتها كشخص، لأن الثنائي إنسانيان بحسب صورة الله المتجلّية فيهما، وهو ما يجد دعما في سفر التكوين.

وإلى جانب هذه اللّواهيت العملية النّاشئة جرّاء احتياجات واقعية، ومعاناة ضارية في القدم، تجلو أهميّة الأعمال النّقدية التي أجراها عديد المؤمنين العاملين من أجل المساواة والسلم في أمريكا، في ظل نظام اقتصادي يلح فيه الواجب على ضرورة التضامن مع الضعفاء. لقد كان عمل الأسقفية الكاثوليكية في الولايات المتّحدة نموذجيا ومعبرًا، لما تدخلّت بشأن هذه المحاور، عبر وثائق وتصريحات ذات أهمية، والتي عادة ما تكون نتاج جهود مكثّفة. إذ تتجلّى أزمة الوعي الأمريكي في الحاجة لتجديد اليقينيات البسيطة باتجاه مرجعيات قوية، لمواجهة النتائج السلبية لثورة العوائد الحادثة مع الستّينيات والسبعينيات، مثل بليّة مرض فقدان المناعة الذي ساهم حقا في التسريع بهذا السياق. ولذلك لا يثير عجبا انبعاث الأصوليات، وتشييء الدّيني بفعل استعمالات الإعلام التجارية لما سمي بـ"shopping for God in America"، وجاذبية بعض المواقع الأصولية حتى داخل الكنائس التقليدية أيضا. وإجمالا هناك حاجة لتأمّل لاهوتي منهجي عميق يقدر على تخطّي مخلّفات النّفعية ومحصلة نسبية الأخلاق. فيبدو لافتا تطوّر صائغ مانفستو العلمنة الأمريكية، هارفي كوكس، من مواقفه في "المجتمع العلماني" سنة 1965 إلى "الدّين في المجتمع العلماني" سنة 1984، أين يؤكد، لا على ضرورة الدّين بل على أطروحة كون المجتمع ككلّ هو ظاهرة دينية.

فلا تبدو مؤثّرة بشكل فاعل، إسهامات المعرفة المعمقّة بالكتاب المقدّس، على السياقات الجارية، وعلى الجدل الأخلاقي الموسّع، كما الشأن أيضا إسهامات بعض كبار المفكّرين المستقلّين مثل آفري دولس ودافيد تراشي الكاثوليكيين، وجيوفري وايترايت الإنجيلي. فمما يجلو أن تحدّي التحول في المسيحية الأمريكية في جزء كبير منه لا يزال رهن الاختزان.

ثانيا- جنوب العالم، تغيير التاريخ واللاّهوت كوعي نقدي من أجل التحرر

إذا ما كانت المسيحية في شمال العالم مدعوّة لتوفير أفق جديد للمعنى قادر على تجاوز الأزمة الأخلاقية الناشئة عن انهيار الأنساق الإيديولوجية للحداثة، فإن الوضع الاجتماعي والسياسي لجنوب العالم، خصوصا في إفريقيا وأمريكا اللاّتنية، يحثّ المؤمنين للوعي بأوضاع الاستغلال والقهر التي تخيّم على شقّ كبير من البشرية، مما يدفع للالتزام بمطالب التحرير والعدالة، المستلهمين من الإيمان برب يسوع المسيح. لقد كتب غوستافو غوتيراز، الأب الرّوحي للاهوت التحرّر، مع نهاية الستّينيات: "جرى الحديث في العالم المسيحي منذ أمد، عن المشكلة الاجتماعية، أو ما يسمّى بالمسألة الاجتماعية، ولكن فقط في السنوات الأخيرة تم التنبّه بيقين لعمق البؤس، وحياة العسف والاغتراب التي تعيش فيها الأغلبية الساحقة من البشرية، داخل أوضاع تشكّل إهانة للإنسان، وبالتالي لله"(6). فحياة اللاّبشر، لأولئك الذين ألغي حقّهم في الوجود من خلال الدّوس على كرامتهم الإنسانية، يسيّره نظام خضوع تصير بموجبه بلدان وطبقات اجتماعية أكثر غنى وأشدّ قوّة، في حين تصير غيرها، البلدان والطبقات الخاضعة، أكثر سوءا وتدهورا. فلا يكفي التدخّل، عبر إيديولوجيا النهوض الاقتصادي، للحدّ من هذه الأوضاع، لأن ذلك الفعل يبقى خاضعا لإرادة الأقوى، التي تحافظ على شدّ تلك الدول والتجمّعات لأوضاع استغلالها.

فالذي يدفع بالمضطّهدين، لهجران أوضاع اغترابهم، نوع من الوعي يحولهم إلى صانعي تاريخهم. ولكن هذا الوعي الذاتي لدى الفقراء غير كاف، ما لم يعضده تطوير نظام اقتصادي عالمي يحوّر بنى الاستغلال السّائدة، ويدفع الدّول الضعيفة باتجاه اقتدار ذاتي من أجل نماء فعلي. نشير مثلا إلى مسألة الدّيون العالمية التي تضغط على عديد البلدان الفقيرة، التي لا يكفي مجمل منتوجها السّنوي لتسديد مستحقّاتها التي تلزم بها العقود. أثارت كنيسة أمريكا اللاّتنية بدورها عديد الانتقادات المتعلّقة بالشأن، خصوصا في المؤتمرات العامّة لأسقفية القارة، في مدلين بكولمبيا سنة 1968، وفي بوبلا بالمكسيك سنة

1979. كما نادى التجمّع المنعقد بسانتو دومنغو، في 1992، بضرورة التنمية الشاملة للشخصية البشرية وبناء ثقافة مستجدّة في سياق الأنجلة الجديدة، ودعا في السياق لاهتمام خاص بالثقافات الأهلية، الإفريقية-الأمريكية وتلك المولّدة. أيضا، انشغل المجمّع المخصّص لإفريقيا المنعقد بروما سنة 1994، بحالة الخضوع التي لا تزال متواصلة برغم النهاية الظاهرية للاستعمار، والتي تدفع بالكنيسة لتكون صوت من لا صوت لهم. كما أكّد الملتقى اللاّهوتي الأوّل لفيدرالية المؤتمرات الأسقفية الآسيوية، المنعقد ببتايا بتايلاندا سنة 1994، على أن وجود الكنيسة في آسيا يعني نشاطها المزدوج لفائدة كافة المؤمنين من أجل خدمة الحياة.

أ- لاهوت تغيير التاريخ

ما المرجو من الإيمان المسيحي لمواجهة أوضاع الحيف التي تكبّل ما يسمّى بالعالم الثالث؟ لقد تجلّى الأثر الفاعل لصيحة التحذير، التي أطلقها لاهوت التحرّر في دفع التجمّعات المسيحية للالتزام بقضايا الفقراء ومساندة المضطهدين، والتي لم تخل من غموض وأحيانا من تأويلات إيديولوجية. ولكن يبقى نادرا أن أثّر فكر لاهوتي بسرعة وعمق على الممارسات الكنسية، كما كان في وثيقة مؤتمر "الحريّة المسيحية والتحرير" سنة 1986، التي عبرت عنها كلمة البابا يوحنا بولس الثاني الموجّهة لأساقفة البرازيل في أفريل سنة 1986، حين أعتبر لاهوت التحرّر ليس مناسبا فحسب، بل هاما وضروريا بصفته نتاجا لضغوطات رنا للإجابة عنها، في مواجهة التاريخ المعتبر بقراءة تنويرية تقدّما منجزا بفضل المنهزمين والمستغَلّين، تلخّصه ذاكرة عهود القهر الملغية والمجهولة، وكذلك حاضر الآلام وما يتجلّى في صراع المستضعفين وآمال المهمّشين لأجل مستقبل مغاير وحرّ. فليس موضوع ذلك التاريخ المغاير، البرجوازيّ الذي يتوارى خلف الإيديولوجيا الغربية، اليمينية أو اليسارية، لكن مجموع المستضعفين، بقضّهم وقضيضهم دون حصر لتواريخ اضطهادهم. فالفقير يعمر موضوع تاريخه لما يستعيد هويّة ذاكرته، التي تجعله يعي هَوْلَ عذابات الماضي، عذابات المنهزمين، ويتعلّم قراءة الحاضر بأعين جديدة، مؤلّفا بين صلات الخضوع الجائرة السابقة التي تصوّر على أنها نتيجة القدر أو بسبب وطأة تخلّف قديمة، ليخطو خطى ثابتة نحو التقدّم باتجاه التحرّر. داخل الدلالة الحيّة لهذا السياق يثار السؤال المصيري الذي نشأ منه لاهوت التحرّر: بأي شكل يتمّ الحديث عن إله متجلّ في المحبّة داخل أوضاع يخيّم عليها الفقر والعسف؟ كيف يتم التبشير بكلمة إله الحياة بين أناس يواجهون موتا ظالما ومبكّرا؟ وكيف السبيل للاعتراف بعطيّة محبّته المجانية وبعدالته انطلاقا من عذابات الأبرياء؟ وبأي لغة تتيسّر مخاطبة الجموع المنبوذة بأنهم أبناء الله وبناته؟(7).

فبالنسبة للاهوتيي التحرّر، يتطلّب تجاوز عالم النفي للإنسان هجران الإبستمولوجيا العقلانية، التي تكتفي بالمصالحة المثالية فحسب، ليفسح المجال لإبستمولوجيا ذات مدلول نصّي قدسي، يتمّ فيها إدراك مدلولات المحبّة والالتزام بقضايا الآخرين. فنزع الخوصصة عن الرسالة المسيحية ينبغي أن ينطلق من اللاّهوتي ذاته، لذلك فهو مدعو للاندماج بحيوية في تاريخ شعبه، للتفعيل في ذاته ومعه الذاكرة الخطيرة لفعل الله التحريري، المنجز في يسوع المسيح. بذلك الشكل تتحدّد المحاور الثلاثة المميّزة لمنهج لاهوت التحرّر: الوساطة الاجتماعية التحليلية، التي تتابع عالم المضطهد؛ الوساطة التأويلية، التي تقرأ الوحي الإلهي وتسعى لفهم المشروع في علاقته بالفقير؛ الوساطة العملية، المتّجهة للتدخّل لأجل تحوير الواقع(8) بشكل يصير اللاّهوت وعيا إنجيليا نقديا للممارسة المسيحية والكنسية، قادرا على الانخراط في تغيير الواقع وليس في تفسيره فحسب؛ فقط عند معالجة آلام البشر ومعاناة الأبرياء بكل جدية، والعيش في النور الفصحي لسرّ الصليب، داخل محكّ ذلك الواقع، حينها يتيسّر نفي التّهمة عن لاهوتنا كونه ليس لغوا باطلا(9). بعيدا عن أي تناقض، يلتقي التصوّف والالتزام التاريخي عبر هذه القراءة للإيمان، من خلال تقوى متيقّظة وأمل متحفّز(10). فبخطى حثيثة، توجّه لاهوت التحرّر في العقدين الأخيرين نحو تمتين جذوره بالتراث المسيحي وبالتجربة الرّوحية، معترفا بتحدّره من التصوّف الإسباني العائد لـ siglo de oro، القرن السادس عشر. فالذين يلاقون ربهم لا يهجرون التاريخ، لكن فيه وإليه المآب، مثلما الشأن مع المعلّمين الرّوحيين الكبار تريزا دافيلا وجوفاني ديلا كروشي وإغنازيو دي لويولا(11). فقد انتشر ذلك التقليد بفضل أعمال المبشرين الوافدين مع الغزاة، الذين آثروا الاستقلال لاحقا، حيث أنتج عملهم تفطنا لمعاناة الفقراء

والسكان الأهليين، يمكن الإشارة في ذلك لعمل برتولوميو دي لاس كاساس. مما خلف تبلورا لوعي متيقظ بحقيقة انحياز إله يسوع المسيح لصف المستضعفين والمحرومين فيه تقريع للمستغلين والأقوياء وحث لهم لأجل التوبة. فالوفاء بعهدي الأرض والسماء ليسا منفصلين، حين يكون الشأن ذا صلة بعذابات المحرومين.

ب- التحرير والسياقات التاريخية للقهر

ألهم المشروع الذي وُضع رهن التطبيق من طرف لاهوت التحرّر بأمريكا اللاّتينية عديد الفضاءات، في مسعاها لبلورة معرفة نقدية بالإيمان، كان ذلك في أمريكا الشمالية في ما عرف بـ–Black thelogy– وفي مختلف أشكال اللاّهوت النّسوي، وكذلك في إفريقيا وآسيا عبر مختلف سياقات الاندماج الإيماني، بحسب ظروف القارّتين وما ترزحان تحته من حالات متنوعة من العسف والفقر، نعثر على مثال للانتشار الموسع للنموذج في لاهوت التحرّر المتبلور داخل أوضاع معاناة الشعب الفلسطيني(12). وللتأكيد وحدة المنطلق والمنهج، برغم اختلاف السّياقات، وتيسير الفهم والتبادل الثنائي بين اللاّهوتيين الملتزمين بخدمة رسالة الكنيسة، كشاهدة على إنسانية جديدة في المسيح، معبر عنها من خلال النضال من أجل مجتمع عادل، نشأت وتطوّرت الجمعية المسكونية للاهوتيي العالم الثالث المعروفة بـ (Ecumenical Association of Third World Theologians ,EATWOT)، التي اجتمع أعضاؤها في المرة الأولى بتنزانيا سنة 1976، أين صيغ مانفستو دار السّلام، الذي يعتبر الإعلان الرّسمي لمولد لاهوت العالم الثالث. وعلاوة على عديد المؤتمرات اللاّهوتية بين القارات الثلاث، عقدت الجمعية خلال تلك السّنوات أربعة تجمّعات عامة بالتوالي، في نيودلهي بالهند سنة 1981، وفي أوآكستباك بالمكسيك سنة 1986، وفي نيروبي بكينيا سنة 1992، وفي مانيلا بالفلبين سنة 1996.

يبقى التماس التحرّر مطلبا أساسيا، فقد أكّد اللاّهوتي جون سوبرينو في نيروبي، من خلال التذكير باغتيال الشهداء اليسوعيين السلفادوريين سنة 1989، أن "الاضطهاد- ليس شيئا مستجدا؛ فصيحة المظلوم تتصاعد إلى عنان السماء [...]؛ والله مصغ لتلك الصرخة، ومستمر في إدانة الظلم، ومناصرة التحرّر". ويردف بالسؤال المقلق: "كيف السبيل لأن ينعت اللاّهوت ذاته مسيحيا وهو يعبُر فوق صلب شعوب بأكملها وفوق تعطّشهم للانبعاث، حتى وإن واصل الحديث، في كتاباته عن الصليب، وعن بعث جرى منذ عشرين قرنا؟". فالالتماس الناشئ يرنو لتدشين مسيحولوجيا شاهدة على "سرّ مانح للحياة"، الذي يوفّر معيارا للفعل، بصفة كل مسيحولوجيا أصيلة تتأسس على السُّنّة العملية للمسيح. ومن بين رواد ذلك التوجّه نذكر: ألويسيوس بياريس وتيسا بالاسوريا، وهما لاهوتيان من السنغال، وجورج سواريس-برابهو، وهو لاهوتي هندي رحل أخيرا، وكذلك أيضا لاهوت المنيونغ الكوري–minjung theology–، المقترح من طرف دافيد سوح.

ومما يميّز المسيحولوجيا الآسيوية عن نظيرتها في أمريكا اللاّتينية إيلاء اهتمام أوفر للحوار بين الأديان، يُفسح فيه المجال للتراث الرّوحي للتقاليد غير المسيحية، والذي يمكن أن يتم الانزلاق بموجبه باتجاه اختزال يسوع المسيح في مجرّد رقم للسرّ المطلق الذي لا ينتهي، والذي يتجلّى عبر ألف اسم للخلاص. كما نجد إلحاحا على ضرورة الخروج من المسيحية الاستعمارية، المثقلة بمركزيتها الأوروبية، بصفته مطلبا مشروعا. جرى التأكيد على ذلك خصوصا في إفريقيا، مع الكاثوليكي جون مارك إلا ومع الأنجليكاني جون امبيتي، كما يعتبر انبعاث "المجلة الإفريقية للاّهوت" Revue africaine de theologie، بكنشاسا في الكونغو، موحيا في ذلك الشأن. يبقى المسار مفتوحا حيث يلح النّداء من أجل الحياة، كما تؤكّد الوثيقة الختامية لتجمّع نيروبي، على ضرورة بذل جهود أوفر لتحويل الواقع، حتى تزهر كلّ حياة. فقد دعا تجمّع مانيلا اللاّهوتيين للتيقّظ لمواجهة سياقات العولمة الاقتصادية التي تسير باتجاه مصالح الاقتصاديات القوية، وما تستبطنه من مخاطر على البيئة، وما تمليه من ضغوط على الثقافات الأهلية.

يتوسّع حقل انشغالات لاهوت أمريكا اللاّتينية وإفريقيا وآسيا، فكلما رشد الوعي بالإيمان بالمسيحية في العالم الثالث واشتد عوده، سار دائما باتجاه الاستقلال عن أوروبا، ونحو فك ارتباطاته بالأنماط النظرية والعملية غير المحلية. بالتالي، يعرض بشكل جلي مسألة المشترك العالمي، حول وحدة الإيمان والرسالة، مع الوقائع التاريخية الأخرى للمسيحية، وعلى مستوى التحدي المتنامي جراء العولمة الثقافية. فمما هو مفترض أن تلك التحدّيات ستشغل أعمال الكنائس خلال السنوات المقبلة.

ثالثاً- تحديّات الشرق: الأرثوذكسية والحوار مع الأديان الكبرى

يعتبر الشرق المهد الرّوحي للمسيحيين، فمنه وفدت رسالة الإيمان بابن الله المتجسّد المصلوب والمبعوث، نحو العالم الإغريقي اللاّتيني، ثم باتجاه العالم أجمع. لكن الشّرق الأوروبي يبقى بحق المكان الأساسي للمسيحيّة الشّرقية، وبالأساس للأرثوذكسية. فالشرق الآسيوي مهد الأديان الكبرى وفضاء انتشارها، تلتقي فيه المسيحية مع اليهودية، التي تعدّ الجذر المقدّس للكنيسة (أنظر العهد الجديد، الرسالة إلى أهل روما11: 18)، عبر الأرض المقدّسة لدى الآباء والملوك والأنبياء؛ وتلتقي مع الإسلام، الناشئ في الجزيرة العربية، الذي لا يخلو من تواصل مع التراث اليهودي-المسيحي، وما يتطلّع إليه منذ ظهوره نحو دعوة عالمية؛ كما تلتقي المسيحية مع أديان الهند، كالهندوسية، والبوذية المنتشرة خارج حدود شبه القارة الهندية، أساسا في الصّين واليابان؛ ومع الطّاوية والكنفشيوسية والشنتاوية، الحاضرة على مدى تاريخ ممتدّ لآلاف السنين في تلك الثّقافات. يبدو التحدّي الوافد، مع تلك التجارب الدّينية، للهويّة والرّسالة المسيحيّة متنوّعا ومركّبا، يتمحور في ثلاثة فضاءات كبرى: منه ما يعود للشّرق المسيحي، بكافة خصوصياته ومخزوناته ذات التأثير على مجمل العالم المسيحي. وذلك المتعلّق باليهوديّة، أين يعترف الإيمان المسيحي بالشّهادة الحيّة لشعب العهد التي لم تنقضي مع إله الآباء. وذلك العائد للأديان الأخرى، بشكل يختلف فيه الاتصال عن لاهوت المؤمنين بالمسيح وممارساتهم.

يظهر السّياق التاريخي الثّقافي للمسيحيّة الأرثوذكسية في أوروبا، في العقدين الأخيرين، شديد الشبه بمابعد الحداثة الأوروبية، تتخلّله أزمات هويّة مماثلة وسياقات مشابهة من التفكّك، متولّدة عن التجربة الشّمولية السوفياتية مباشرة وعن ظواهر اليقظة الدّينية المتضاربة والواعدة في نفس الوقت. وتتأسّس العلاقة مع اليهودية داخل سياقات مختلفة، أين يلاقي المسيحيّون "إخوتهم الكبار"، الذين يحوزون دلالة مميزة في صلتهم بأرض الآباء والأنبياء ويسوع، والتي لا تزال للأسف مصدرا لتوترات حادّة، مرتبطة بصعوبة تفعيل مسار السلام بين دولة إسرائيل والفلسطينيين. الحالة الاجتماعية الثقافية للشّرق الأقصى والهند مرتبطة من جانب بتواصل الثقافات التقليدية، ومن جانب آخر بما يسمّى بسياقات التحديث، المستوحاة بشكل كبير، إن لم نقل منفعلة، بالنموذج الغربي. فحضور الخاصيات الدّينية في تلك الثّقافات معطى واقعي، برغم ما نشطت من حملات دعاية إلحادية منظّمة على مدى عقود، كما الشأن في الصين الشيوعية، التي تبدو اليوم فاسحة المجال لتسامح مصلحي وغامض. فاليقظة الدّينية التي تلاحظ في تلك البلدان، والتي تمثل ردّة فعل على عنف بعض الظواهر، مثل الثّورة الثّقافية، التي أقرّ بتراجيديتها وبربريتها ممثّلون حاليون لنهج الاشتراكية الصّينية، تشكّل تحدّيا كبيرا ليس للمسيحيّة فقط، بل لكلّ الدّيانات العالمية الكبرى.

أ-الأورينتال لومن: الأرثوذكسية

أعلن يوحنّا بولس الثاني سنة 1995 رسالة – Oriental lumen –، التي ثمّن فيها قيمة الكنائس الشرقية في العالم المسيحي، بما توفّره من إسهامات جليلة يمكن تلخيصها في العناصر التالية: المعنى العميق والعناية بالتقليد، بصفتهما نقل حيّ لرحمة الوحي في الكنيسة تحت الفعل الأمين والثابت للرّوح القدس؛ مركزية اللّيتورجيا لديها، المستوحاة من السرّ المعلن في كلمة الرب والنّابعة من السرّ المعيش في شهادة الإيمان والرّحمة؛ الحساسية الرّوحية الكبرى، التي صار لأجلها الإنسان الإلهي الفراقليط الألوهي الخفي بشكل دائم في الغرب، والذي بقي في قلب التأمل اللاّهوتي والتجربة الرّوحية؛ شهادة الرّهبنة والموقف البسيط للفكر والفعل الإيمانيين. تمثل هذه الثوابت الأوجه الأكثر تعبيرا عن حياة الكنائس الأرثوذكسية في القرن العشرين، وإن صاحبتها تحولات عميقة ذات خاصيات تاريخية سياسية، أفرزت حالات مستجدّة كليّا للإيمان والتأمل في الأرثوذكسية، في أوروبا الشرقية. فقد سحبت ثورة أكتوبر -1917- الكنيسة الرّوسية إلى موضع خلفي افتقدت جرّاءه السلطة وشهدت أثناءه اضطهادا مستمرا، تواصل حتى سنة 1989، حين دفعت بها وبالكنائس الأخرى المستقلّة، تحولات الواقع السياسي الاجتماعي في بلدان شرق أوروبا، للمساهمة في الانبعاث الخلقي والرّوحي لشعوبها. مع كلي الحالتين، طرح مطلب الهويّة والرّسالة الأرثوذكسية صياغة جديدة للاهوت تلك الكنائس وأنشطتها. بالإضافة، فقد فرضت حالة الشتات، التي أعقبت ثورة أكتوبر، على عديد المؤمنين الأرثوذكس لقاء لا عهدة لهم به، وبشكل موسّع ومثمر مع الثقافة الغربية، فأفرز من ناحية، ظهور مراكز جديدة للفكر اللاّهوتي، مثل معهد سان سرجيو بباريس ومعهد سان

فلاديميرو بنيورك، ومن ناحية أخرى ساهم في تطوّر الحوار المسكوني الحديث، الذي شاركت فيه الأرثوذكسية بحيوية وروح نقدية. لقد وجدت التحدّيات أجوبة لها في عديد الاجتهادات الفكرية والصياغات اللاّهوتية المغايرة: فالحاجة لتثبيت الهوية الأرثوذكسية، بعيدا عن الأنظمة السلطوية التي تبدو حارسة ومحدّدة لها من خارج، قادت إلى إعادة اكتشاف تراث آباء الكنيسة. وقد كانت للطروحات المستجدّة، دعائم متجذّرة في التّراث، يفي فيها اللاّهوت للهويّة المسيحيّة وينفتح أيضا على الوساطة الثقافية للفلسفة الإغريقية، التي تواصل ترك بصماتها على الثقافة الأوروبية، وهو ما تم مع مجموعة ج. فلورفسكيج.

في مقابل هذه الاستعادة للهلينية المسيحية، فضّل آخرون حوارا أكثر حيوية مع الفكر الحديث، خصوصا ماله صلة بالمثالية الألمانية، مع الحرص على عدم التخلي عن التراث الكتابي الواسع للآباء، وهو ما تم مع س. بلغاكوف ومع ن. برداياف ومع ب. فلورنسكيج. في حين سعى آخرون للاستعادة الخلاّقة للهوية الأرثوذكسية على أساس لاهوت صوفي وأيقوني، مثلما كان مع ف. لوسكي، ومع ب. إفدوكيموف، وفي القريب الرّاهن أيضا من خلال محاورة فكر م. هايدغر، و ك. ينكراس. لقد دفعت سياقات التحول الجارية إلى تأمّل جوهري، سواء عبر تقييم الأصول العقدية للكنيسة المحلّية، كما تم مع ن. أفاناسياف، وفي جانب أيضا مع ج. مياندورف، أو كذلك بإعادة عرض الأصول الكونية للتّناول، المتجذّرة في التقليد والمعبّر عنها في صورة الأسقف، مثلما الحال مع جان زيزيولاس. لم يغب أيضا موقف شائع من المحافظة، خصوصا في الأرثوذكسية التي لم تعش تجربة مباشرة مع الأنظمة الشيوعية، كما الشأن في اليونان، حيث بقي اللاّهوت الأكاديمي مرتبطا بأنماط الأرثوذكسية المدرسية.

مع العقود الأخيرة من القرن العشرين، وجدت الأرثوذكسية نفسها أمام اختبار عميق لهويتها ورسالتها، ليس فقط في صلتها بالتحولات التاريخية المشار إليها، ولكن أيضا تحت دفع الحوار المسكوني، يمكن الإشارة لمساهمات هـ. آليفيزاتوس و ن. نيسيّوتيس. إذ كشفت البنية المتأسّسة على استقلالية الكنائس المحليّة عن نقاط ضعف داخلها، حيث تعرضت تجمّعات المؤمنين لإكراهات السلّط السياسية وتبدلاتها. ذلك أن التحضير للمجمع الأرثوذكسي العام منذ مدّة، والذي لم ينعقد بعد، يكشف عمق الأسئلة المطروحة وأهميتها في هذا الاتجاه، لغرض إجلاء عناصر الوحدة، خصوصا اللّيتورجية منها والروحية، وفي جانب آخر الثقافية، التي تربط بين الكنائس ذات التقليد الشرقي. فالتوتّر بين المحلّي والعولمي يمس الأرثوذكسية أيضا، بشكل يجعل التطوّرات المستقبلية للتفكير والعمل، كما تهز الداخل، تمس الحوار المسكوني مع التقاليد المسيحية الأخرى ومع العوالم الدّينية غير المسيحية أيضا.

ب- العلاقة بين إسرائيل والكنيسة

وجَدت اليهودية في أيامنا، بعد ما يقارب الألفي سنة، في الشرق الأوسط، في الأرض التي وُعد بها الآباء(*)، فرصة للتعبير بتنوّع عن خاصياتها. فبسبب هذا المستجد الجوهري، إضافة إلى الحافز التراجيدي للتأمل في أحداث المحرقة-shoah-، تلك الكارثة المهولة التي دفعت بعمق للتساؤل عن الصلّة بين الإله التوراتي وآلام أبنائه، والتي فتحت حساسية جديدة تتعلّق بمسؤولية المسيحيين عن اللاّسامية. صارت العلاقة بين إسرائيل والكنيسة خلال العقود الأخيرة موضوعا لتأمّلات لاهوتية عميقة، تقاطعت مع أحداث تاريخية ذات شأن، مثل زيارة يوحنا بولس الثاني لبيعة روما، في 13 من أفريل 1986، والاعتراف بدولة إسرائيل من طرف الكرسي الرّسولي سنة 1993. وعلى أطروحة "القيام مقام"، التي تحقّق الكنيسة بفضلها على الوجه التام، ما كان لإسرائيل ضمنيا، من دور في السياق الإلهي للخلاص، كان الاعتماد على أطروحة "وحدة العهد"، التي لا يستوجب الاختيارُ الحتمي فيها الانفصام بين العهدين، القديم منه والجديد. فالفتنة التي حدثت بين الكنيسة وإسرائيل، بسبب الأحداث اللاّسامية في تاريخ الغرب، لا تتفق مع المراد الإلهي، وعلى كلي الأمّتين السّعي باتجاه التوحّد الثنائي بموجب وحدة النّداء الإلهي: فإسرائيل كـ"الجذر"، شاهد ثابت على سرّ الاختيار الذي يفصل ويقدّس، والكنيسة شجرة، أغصانها تمتدّ في الزّمان والمكان. فيكون يسوع المسيح بحسب هذا الطرح اللاّهوتي، الصلة الرّابطة بين الأمتين، فهو خلاصة عبر آلامه، لتاريخ عذابات الشّعب المختار، فهو قائم في بعثه، لأجل إتمام رسالة الخلاص الكوني. إنه توراة متجسّدة، كما كتب ج. سكونفيلد، فيه معنى الشريعة الأعمق الذي صار شفّافا للأمم: فالعيش بين يدي الله متجل في صورته. وهذا التماثل العميق بين الكنيسة وإسرائيل ينبغي ألاّ يخفي عناصر الاختلاف بينهما، كما لا ينبغي وعيه بشكل تمييزي، لكن عبر وفاء للهوية الرّوحية للأمّتين، كما شرح

اليهودي جرشيم شولام ذلك بقوله: "ما لليهودية من حظوة في منتهى التاريخ، مثل اللّحظة التي تلتقي فيها الأحداث الخارجية، صار في المسيحية مركز التاريخ، متلخّصا في ما سمي بتاريخ الخلاص"(13). يتعلق الأمر إذن بإدراك موحّد لاقتصاد الخلاص الموزّع بين العهدين القديم والجديد، والذي يبقى متميّزا مع استبعاد أي تضاد بينهما، كما يستدعي منطق "القيام مقام" وما يتطلّبه من تكامل، ينير من خلاله العهد الجديد بنور مستجدّ العهدَ القديمَ، كما أن هذا الأخير يعدّ ضروريا لفهم الجديد. فالعهد الذي قطع مع إسرائيل يحفظ قيمتها في تاريخ الخلاص، وهو ليس تهديدا أو إفراغا، بل إغناء ضروريّ للكنيسة التي تعترف فيها بأصلها المقدّس الذي تستند إليه، سواء في حاضرها الراهن، أو في تبلور هويتها الرّوحية الأكثر عمقا. بالتالي، ودون نسخ القديم، يبقى العهد الجديد عطيّة راهنة فائضة، بمعنى متجلّية عبر يسوع المسيح. والتحدّي الذي يبقى قائما، يتعلّق بترسيخ الوعي بوحدة الصلات التاريخية بين المسيحيين واليهود عبر مفهوم التّمايز والتماثل، عن طريق حوار التآلف والتعاون والذي، داخل تنوع السّياقات التاريخية الثقافية، يمكن أن يقدّم شهادة مشتركة على غنى التراث الكتابي اليهودي المسيحي بما يوفّره لكافة النّاس. والاعتراف الصادق والعميق، بالأخطاء المقترفة من المسيحيين ضدّ إسرائيل عبر التاريخ، تمثّل لكلّ منهما شرطا صحيّا للتجدّد والنّماء، قادرا على تثبيت الكنيسة داخل مقاصد ومساعي اليهودي يسوع الناصري، المسيح الذي جاء للمّ شمل إسرائيل. دون إلغاء ذلك الحلف الأبدي الذي ضرب مع الآباء، والذي يبقى معناه نافذا في مفهوم الخلاص، المنطلق بالجميع نحو زمن المصالحة الأخير، نحو "شالوم" الكوني، القائم بحضور إله الكل في الكل (أنظر العهد الجديد، رسالة بولس إلى أهل رومية: الإصحاحات 9–11).

ج-تحدّيات الدّيانات الأخرى: الإسلام وأديان الهند والشّرق الأقصى

ترد على المسيحية من الهند والشّرق الأقصى تحدّيات تمثلها الدّيانات التاريخية الكبرى بآسيا، وذلك بسبب ظواهر الهجرة المتنامية نحو الغرب، خصوصا في العقود الأخيرة، وأيضا لتقلّص المسافات، جراء آثار العولمة. فما عادت العوالم الدّينية، للهندوسية والبوذية والطاوية والكنفشيوسية والشنتاوية اليوم، تمثل حضورا نائيا للمسيحيين، بل نجدها تسائل هويتهم ورسالتهم بشكل مباشر. يمكن قول نفس الشيء عن الإسلام، فبراديكالية وحدانيته وأصولية مبادئه، يستوقف الإيمان والشهادة المسيحية أيضا. لذلك انطلق في السّنوات الأخيرة تحت إلحاح هذه المقتضيات جدل حول "لاهوت الأديان"، والتساؤل بحد ذاته يتعلّق بتفرّد المسيح بنهج الخلاص، أم تمثّل الأديان الأخرى طرقا مضاهية للمسيحية لولوج سرّ الألوهية وبذلك تشكّل تجارب خلاصية هي أيضا؟ وإذا ما كانت الإجابة بالإيجاب، فما الهدف من حمل الرّسالة وإعلان البشارة بين الأمم؟ وإذا ما كانت بالنّفي، فأي معنى للحوار بين الأديان وما مصداقيته، وما الثراء الرّوحي المتبادل، وهل هو ممكن حقا بين عوالم دينية متباينة؟ البحث اللاّهوتي الجاري حول تلك التساؤلات، والذي يجد مساندة معنوية أيضا من أنشطة مختلفة، مثل ملتقى أسيسي للأديان من أجل السلام في 1986، يتحرك بين حدّين: من جانب، نجد الطروحات الاحتكارية، والتي بموجبها "ألاّ خلاص خارج الكنيسة"، ويمثل كارل بارث النّقطة المرجعية العليا لهذا الموقف في القرن العشرين؛ ومن جانب آخر، نجد الطروحات التعدّدية ذات الطّابع النّسبي، التي بموجبها لا تحوز المسيحية هيئة الدّين الوحيد المطلق، لأن الألوهية لها مسمّيات عدّة ولا تنحصر فقط في اللّقيا بيسوع المسيح، وهو ما تعرضه مثلا أطروحات ج. هيك البرسبيتارياني. فبشكل إيجابي، يؤكّد الموقف التعدّدي على أن ليس للأديان قيمة استيعاضية فحسب، بل تشكّل إجابات إنسانية مغايرة على سرّ الألوهية الأوحد، بحسب نموذج تأويلي للخلاص يلغي مركزية المسيح ليستبدلها بمركزية الألوهية، مثلما يقترح ب. كنيتر، الكاثوليكي. كما تعترف مواقف عدّة بيسوع مسيحا، وترفض قبول كون مجمل المسيح متضمّن فيه، فتصير فكرة المسيح بهذا الشكل نوعا من الصّياغة اللاّهوتية الخلاصية الكونية، التي لا يقدّم الوحي المسيحي سوى نموذج منها، لعله الأكثر سموا، كما يقترح الكاثوليكي من أصل هندي ر. بنيكّار. ولدعم هذه الأطروحات، تم إيجاد أسس هرمنوطيقية، استنادا على ما لوحظ في الفكر الآسيوي، وأساسا الهندي، من تأسّس على رحابة الهوية، التي يمكن التعبير عنها داخل تعدّدية الأشكال الواقعية.

يمكن أن يكون أثر تجاوز اللّغة اللاّهوتية الواحدية مستندا لنفس غنوص الألوهية في المسيح، من خلال تقبّل التصوّرات الأخرى للوحي التاريخي، المماثلة للتصوّر

الإنجيلي التوراتي، كتلك العائدة للتقاليد الدّينية الهندية وبشأن هذا الطرح التأويلي وأهميّته اللاّهوتية، يمكن متابعة مواقف اللاّهوتي الهندي ف. ولفراد. وإن بدت الأطروحات الاحتكارية اليوم قد هُجِرت، باستثناء بعض التجمّعات التّمامية أو الكتّاب الأصوليّين، فإن المفهوم التعدّدي يبقى مرفوضا لدى الكثير، لأنه يُفرغ الوحي التاريخي والحاجة للتبشير من محتوياتهما. تجلو تلك الأطروحات بشكل ما عبر رسالة -Redemptoris missio- ليوحنا بولس الثاني سنة 1990، وكذلك عبر وثيقة اللّجنة اللاّهوتية العالمية خلال 1996 المعنونة بـ"المسيحية والأديان"، التي تؤكّد على واحدية الوساطة عبر يسوع المسيح، وعلى كونية فعل الرّوح، وعلى الكنيسة كهيكل قداسي للخلاص، لأجل الاعتراف بالقيمة الخلاصية التي يمكن أن تحويها الأديان الكبرى. هكذا يرتسم بحث تأويل العلاقة بين المسيحية والأديان تحت شارة الاحتكارية، من خلال المحافظة على وجوب حضور المسيح وواسطيته، كما تؤخذ مأخذ اليقين أطروحة الخلاص الكونية(14). من هنا كان التفرّع لعديد الاتجاهات التأويلية، فمع البعض تحوي المسيحية قيم الأديان الأخرى، التي تمثل علامات ترقّب أكثر من كونها وساطات خلاصية، وهو ما نجده مع ج دانيلو، ومع هـ. دي لوباك، ومع هـ. أ. فون بالترار؛ في حين مع آخرين فهناك اعتراف بشيء من القدسية للأديان الأخرى، كما الشأن مع ي. كنغار ومع أ. شلبيكس؛ ومع شق آخر، جرى التمييز بين التاريخ العام والتاريخ الخاص للخلاص، فعلى ذلك الأساس تكون وساطة التعالي للأديان، التي تحقّقت في المسيحية فقط، كما يذهب لذلك ك. راهنر وأيضا هـ.ر. شليتي.

ونتيجة للتحوّل الحادث في اللاّهوت المسيحي بسبب ممارسة الحوار مع الأديان العالمية الكبرى، يبدو التأمل اللاّهوتي في الأديان حقل بحث مشرعا ولا يخلو من مصاعب، مما يترتّب على نتائج العلاقة بين إعلان الرسالة والحوار مع العوالم الثقافية والرّوحية المغايرة للمسيحية.

رابعاً- مسارات العولمة: التحدّيات والسياقات نحو الوحدة

إذا ما كانت الظّواهر المحلّية المعالجة حتى الآن، قد خلّفت أثرا على مسيحية منتهى القرن العشرين، فبالمثل نجد تأثيرا متأتيا مما هو سائد على المستوى العالمي متجلّيا في العولمة: فالسياق له طابع اقتصادي سياسي، ويرتبط بمصالح الوكالات الكبرى الناشطة على مستوى كوني، كما يقدّم أيضا أوجها اجتماعية وثقافية، دافعة نحو سلوكات محدّدة، وموجّهة للرغبات والتطلّعات الجماعية والفردية باتجاه مظاهر استهلاك وأشكال تقبّل معيّنة، مسايرة للاستثمارات. ذلك أن تحوّل الكوكب إلى قرية كونية، جرّاء التطور في عالم الاتصالات، قد أثّر أيضا على المجال الدّيني والرّوحي. فقد شاعت ظواهر مستجدة مثل ما عرف بالعصر الجديد – New Age– أو "عصر الدلو"، خصوصا في ثقافة شمال أمريكا وجنوبها، وكذلك في فضاءات أخرى، أين تلعب أنواع من الغنوص دورا في تسريع انتاج تلك التحوّلات والإجابة عنها، والتي تجد فيها الثّقافات الهامشية عزاء نفسيا وسلوى، بما يناسب بشكل جيد تطلّعات الوكالات الاقتصادية والسياسية الكبرى المهيمنة على العالم. لهذا السبب يبدو لازما جرد التحدّيات الكبرى المطروحة التي أفرزتها سياقات العولمة، وسبل المسيحية في ذلك للمساهمة في بناء علاقات تفضي بالإنسانية لتشييد أوضاع عادلة، بما يلائم مشروع الخلاص الإلهي، الموحى بتمامه عبر يسوع المسيح.

- تحدّيات العولمة: البيئة والعدالة والأخلاق

توبط شبكة العلاقات التي يتواجد الإنسان ضمنها، عبر السياق المتنامي للعولمة، ثلاث دوائر ذات مركز موحّد. تتعلّق الأولى بسعة المجال الكوني الطبيعي، والثانية بمجموع العلاقات التاريخية، والثالثة بالوعي الفردي. الدّوائر الثلاث متصلة ببعضها البعض، فمن مستلزمات الأولى أن تتموضع تحت مسؤولية وتصرف الثالثة، التي لا يمكن أن تتم دون وصل الموضوع بغيره من المواضيع التاريخية الأخرى زيادة. فالعولمة وبشكل فاعل هي التي تحفز التبادل العالمي المتواصل بين مختلف الدّوائر العلائقية، بما تدفع به الفرد وباستمرار للإحساس بكونه جزءا من كلّ، موليّة إياه باستمرار شطر الحشد، نموذج القرية الكونية. فبهذا الشكل تتجلّى التحدّيات الثلاثة المتمثلة في: البيئة والعدالة والأخلاق، التي تستدعي الإنسانية مجتمعة، والدّول مستقلة، والأفراد على حدة، لمواجهتها في ظل تصاعد سياق العولمة.

تحضر المشكلة البيئية اليوم في قلب عديد التنديدات والتحذيرات، بسبب اختلال التوازن الطبيعي جرّاء التحولات المتسارعة الناتجة عن السلوك الإنساني. تحولات كانت تحدث سابقا على مدار ملايين السنين، صارت اليوم، بفعل اللاّتوازن، تنجز خلال عشرات السنين، مما جعل نتائج التبدلات على التوازن البشري والاجتماعي

تتوافق مع تسريع ملايين السنين من التاريخ .. والحال أن الأزمنة البيولوجية والأزمنة التاريخية تتابعان نسقين مختلفين(15). لقد تجلت نتائج هذا الاختلال في الآثار المدمّرة للتدهور البيئي وفي التحوّل الطاقوي، وهي عوامل تحدّ بجلاء من فرص التطوّر. فالتنامي الشامل للـ Homo sapiens يظهر غير متناسب مع المحافظة على النظام البيئي، وكأن ذلك التهديد بمثابة ثأر للزمن البيولوجي من الزمن التاريخي. قاد البحث عن مسبّبات الأزمة لإجلاء مدى خضوع العقليات للسلوكات في التعامل مع الطبيعة، كما لم يخف أيضا من رأى في الانتهاك الممارس على الأنساق الطبيعية انه ناتج عن العبث بالمركزية الإنسانية في التوراة والإنجيل، المبشر بها من طرف المسيحية. في نفس الوقت، دفعت هذه الإثارة لإعادة اكتشاف البعد البيئي للإيمان المسيحي، المتجلي عبر عديد الشهادات التاريخية، كما الشأن في سفر التكوين في الإصحاح2: 15، وأين يعرب بمنظور إيجابي عن السيطرة الموكل بها للإنسان في الإصحاح1: 28. وقد تجلّى التأكيد على هذه المسؤولية والتنبيه لأهمية هذه الرّوحية البيئية من خلال تجمّع الكنائس الأوروبية في بازيليا سنة 1989، وكذلك مع انعقاد الملتقى المسكوني العالمي في سيول سنة 1990، حين جرت معالجة مسائل العدالة والسلم والمحافظة على الخليقة، وكذلك عبر التجمّع السابع للمجلس العالمي للكنائس الذي انعقد في كانبيرا سنة 1991، والذي انشغل بموضوع "تجديد مجمل الخليقة". وليست المساهمات اللاّهوتية المتعلّقة بلاهوت الخلق قليلة هي أيضا، بما مهّدت له لهذه اليقظة، نذكر من بينها العائدة لـ ب. جيزال وج. مولتمان من بين الإنجيليين، أو لـ ج.ل. رويز دي لابينا و أ. غانوكزي بين الكاثوليكيين.

تظهر المسألة الاجتماعية مع العقدين الأخيرين من القرن المنصرم حافلة بشتى الإشكاليات، فمن الجلي أن العدالة في بلد ما تخضع أساسا لحالات الارتهان الاقتصادي والسياسي التي تتواجد فيها، حيث يحضر النّظام الاقتصادي العالمي دائما الإطار المرجعي الذي يتيسّر تحقيق التحوّلات المصيرية بداخله، ليس لطبقات وتجمّعات بشرية فحسب، بل لشعوب بأسرها، كما يتجلّى مع مسألة الدّيون العالمية. ومن ناحية أخرى، فإن تواري نظام تقاسم العالم بين كتلتين إيديولوجيتين متضادتين لم ينه استغلال البلدان الأكثر فقرا على البسيطة. بالتالي مما هو طبيعي الخشية من تمركز السّلطة السياسية العالمية بين يدي الجبار الأمريكي، فيحدث ضررا أكثر هولا. لأن التحرك لمواجهة الحالات بشكل متفرّد، يمكن أن يسوّى بالمعيار الذي يلائم الأقوى، وعلى سبيل الذكر مثلا، اختلاف أشكال ووسائل التدخّل لتسوية الحالة الكويتية الغنيّة ونظيرتها البوسنية الفقيرة جلي في ذلك. فعي هذا الإطار، ينبغي الاّ ينسي إنهيار الإيديولوجيات، التي أثارت تطلّعات الطبقات المضطهدة والشعوب المستغلّة، الاحتياجات المشروعة لهؤلاء الذين "لا صوت لهم". لذا يبدو معبرا على المستوى التمثيلي العالي تدخل الكنيسة الكاثوليكية الذي لا لبس فيه، على الشكل الذي عرضت به المسألة الاجتماعية، سواء عبر – Sollicitudo rei socialis – لسنة 1988 أو كذلك عبر – HP semiT– خلال سنة 1991، اللذين شكلا تأمّلا شاملا في التغيّرات الحادثة خلال العقود الأخيرة للقرن السالف على المستوى العالمي، وبالمثل التنديد بالنظام الجائر الذي يسيّر العلاقات، خصوصا بين شمال العالم وجنوبه، مرتئية ضرورة نحت نهج اقتصادي سياسي يتجاوز أنماط فشل الاشتراكية، ويتجاوز بالمثل الأنانية العمياء للرأسمالية المطلقة الاحتكارية. لقد بنت المساهمات النقدية المقترحة من طرف لاهوت التحرر، في مختلف السياقات، جادة لمواجهة الخيارات الكونية بغرض تجنب آثارها على الوقائع التاريخية العينية

وفي النهاية نجد التحدي الخلقي يستوقف الإيمان العملي للمسيحيين في زمن العولمة، فإذا كانت أزمة اللاّهوت قد خلفت في الغرب خصوصا، خواء في فاعلية السلوكات من حيث ارتباطاتها العلوية، فإن قوّة التطوّر العلمي الحديث وعنفه فرضا على المجال الكوني مشاكل خلقية لازالت حتى الآن خفية، فيما يتعلق باحترام الحياة البشرية في كافة أطوارها، من الأمور الجينية إلى مسائل الإجهاض، إلى تلك التي تمسّ الجوانب الخلقية في حقل التدخّل الطبّي، إلى غيرها مما يتعلّق بالقتل الرّحيم. أيضا، تحضر هنا مستجدّات العقود الأخيرة، مع أوكد وأوسع المشاكل المطروحة في شتى أصقاع الدنيا. ومن ناحية أخرى تحضر نسبية الحلول المقدّمة، المرتبطة بتوحيد مراكز السّلطة العلمية والاقتصادية والسياسية التي تهيمن على الكون. فحتى تيقّظ الرّأي العام نفسه، فقد تم التحكّم به وتوجيهه، من طرف الوكالات الدّولية المتعاونة أو المسيّرة مباشرة من طرف من يوجّه الخبرات في حقول البحث والإنتاج. فإذا ما تم تفعيل حوار خلقي، يراجع الصلات بين الأخلاق والسياسة، والأخلاق والاقتصاد،

والأخلاق والعلم، وإذا ما صارت الحياوة الخلقية "bioetica" تخصصا مركزيا في الفكر اللاهوتي الخلقي –مثلا في إيطاليا يمكن الإشارة إلى أ. بوبياتي، أ. سغريشيا، أ. سبنسانتي، د. تيتامانزي–، فليس هناك شك كون السؤال الرئيسي متعلق بأسس الأخلاق وصياغتها، وهو هل يوجد معيار مطلق وموضوعي على أساسه يتيسر تمييز ما هو خير وما هو شر؟ وهل يكفي الوفاق لتأسيس سلوكات أخلاقية مقبولة وغير مغتربة على المدى الطويل بالنسبة للوجود الإنساني الفردي منه والجماعي؟ وإذا ما كان موجودا كيف السبيل لبلوغه؟ وما هي الصلة الرابطة بينه وبين المرجع النهائي والمطلق، الذي يشار إليه هنا باسم الله، مصحوبا بوحيه التاريخي؟ وإذا كانت ما تسمى "الأخلاق المستقلة" منشغلة بالبحث عن إجابة لتلك التساؤلات، داخل عقلانية الموضوع الإنساني، فإن الأخلاق العلوية تبحث خارج الذاتية عن أساس الأخلاق ومعيارها، ويتم ذلك ليس فقط عبر التفكير في التجربة الدينية الكونية، ولكن خصوصا من خلال اقتراح كونية الخصوصي المسيحي للإله، المتمثل في المحبة، والتواري الذي يحوزه في التعالي الذاتي للروح الإنساني. سوف تكون هذه الأسئلة التأسيسية في السنوات القادمة الأكثر أهمية للبحث عن حل المشاكل الطارئة، والتي تتطلب آفاقا مرجعية غير اعتباطية

الإحالات:

(*) حافظنا بنزاهة على آراء الكاتب ومصطلحاته حتى نتيح لقارئ فرصة القراءة الحرة واتخاذ الموقف الذي يراه وفق قناعاته ونحن على ثقة تامة بنوعية قراء المجلة ومستواهم الذهني والمعرفي (التحرير)

1-M.Horkheier e T.W· Adorno, Dialektik der Aufkarung, Amsterdam1947 , tr it Torino 1966, p 11.
2- D. Bonhöffer,Ethik, München 1949 tr it Etica Milano 1969 pp86 ss
3- Ibid.p 91.
4 - Cummings, G.C., Hopkins, D N.Cut loose your stammering. Black theology in the slave narratives, Maryknoll, N.Y., 1991.
5- Johnson, E., She who is . the mystery of God in feminist theology discourse, New York 1992
6- Gutiérrez, Teologia de la liberacion, Lima 1971, tr. It Teologia della liberazione, Brescia 1972, p 69.
7- Gutiérrez, G , Hablar de Dios desde el sufrimento del inocente : una reflexion sobre el libro de Job, Lima 1986, p 19
8- Boff C , Teologia e pratica. Teologia do politico e suas mediações, petropolis 1978.
9- Gutierrez,1986, p. 19.
10 Gutiérrez, G .Beber en su proprio pozo, Lima 1984 (tr It. · Bere al proprio pozzo. L'itenerario spirituale di un popolo, Brescia 1984)
11- Galilea,S , el Futuro de nuestro pasado. Ensayo sobre los misticos espanoles desde America Latina, Bogota 1983
12 Ateek, N S , Justice and only justice. A Palestinian theology of liberation, Mayknoll, N Y., 1989.
13- Scholem, G Uber einige Grundbegriffe des Judentums, Frankfurt a.M. 1970 (tr.It.: Concetti fondamentali dell'ebraismo, Genova, 1986)
14- مساهمة دوبويس، يسوع المسيح واللقاء مع الأديان، أسيسي1989، أو البحث الذي أشرف عليه جانين دكوستا
D'Costa, G (a cura di),Christian uniqueness reconsidered. the myth of a pluralistic theology of religions, Maryknoll, N.Y, 1990(tr It La teologia pluralistica delle religioni.un mito?, Assisi1994)
*ردا على أطروحات ج. هيك.
15- Tiezzi, E., Tempi storici, Tempi bilogici , Milano 1984

الوظيفة النفسيّة والإجتماعيّة للمعالم الدينيّة في حياة المجتمع (1)

عمر الزعفوري*

المعالم الدينـيـة مقوّم أساسي من مقومات حياة المجتمع وجزء لا يتجزأ من تراثه. هي، إن شئنا، ذاكرة الجماعة وتاريخها بل مخزونها الثقافي الذي لا ينضب لأنها تعود إليه باستمرار وتستحضره لتستلهم منه دروس الحاضر وتنتقي ما يساعدها على تجاوز الأزمات والمحن. في هذا السياق تحدث بعض المهتمين بالتراث عما أسماه "بالمأثور الشعبي" استنادا إلى أن الجماعة، في إطار تفاعلها مع متطلبات واقعها المعيش، تؤثر بعض عناصر ذلك التراث لتحقق من خلالها وظيفة آنية، وهو ما يطرح مسألة التمييز بين التراث والمأثور الشعبي. يقول "صلاح الراوي"، باعتباره أحد الدارسين لمسألة التراث، مميزا بين التراث والمأثور الشعبي "التراث الشعبي هو إنتاج الجماعة الشعبيّة التي توقفت عن تداوله واستخدامه كله أو بعضه، واضحى مادة تاريخية تراثيّة، بينما يمثل المأثور الشعبي إنتاج الجماعة الذي آثرته لنفسها من مادة التراث، بعد تعديله بالحذف والإضافة، واستمرت في تداوله واستخدامه. إذ يمثل لها تحقيقا لوظيفة آنية، دون إغفال لمنابعه وانتماءاته التراثية بحيث يمكن القول بأن كل مأثور هو تراث بالقوة، أي بقابليته لأن يصير تراثا. وليس كل تراث مأثورا، فيما عدا بعض منه فقط تؤثره الجماعة، ويستمر في التداول، بينما ينسحب بعضه الآخر من مجال التداول" (2).

للتراث إذن بعدان : بعد ستاتيكي يتراكم فيه رصيد ضخم من تجارب الجماعة وما عاشته من أحداث تراكما لا يخلو من منطق وعقلانيّة لأن الجماعة تلوذ به وتدفعه إلى سطح الوعي فيتحول إلى قوة فاعلة في الواقع ويعبر عن نفسه في أشكال إبداعية، ومن ثمة يتجلى بعده الديناميكي حيث تنتقي منه الذاكرة الجماعيّة ما يستجيب لبعض الوظائف النفسيّة والإجتماعية وما يشبع فيها الحاجة إلى الاستمرار والحياة يمكن القول، في هذا المستوى من التحليل، أن التراث يدخل في نطاق المؤسس اجتماعيا باعتبار أن الاجماع بين أفراد المجتمع لا يكون إلا حول مؤسسة تشبع للجماعة حاجياتها الفيزيولوجية والنفسيّة والبيولوجيّة والاجتماعيّة

وبما أن المعالم الدينيّة مؤسسات اجتماعيّة وجزء من هذا الإرث الجماعي فإنه بالإمكان الحديث عن وظائف نفسيّة واجتماعيّة لتلك المعالم لأن الاعتراف بها يحمل في طياته جملة من الدلالات والرموز تجعلها محل تقديس ورعاية من قبل أفراد المجتمع الذين يجسدون ذلك في جلمة من الطقوس والممارسات. ولكن لسائل أن يسأل : أيهما سابق في وجوده على الآخر : المجتمع أم المؤسسة ؟ هل أن أساس المؤسسة نفسي أم هو اجتماعي ؟

* أستاذ علم الاجتماع بكليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقس.

لا بد هنا من التمييز بين موقفين نظريين يؤسس كل منهما نظرته لعلاقة الفرد، ككائن اجتماعي، بالمؤسسة ويرتبط بنظرة شاملة للدولة ولحياة المجتمع.

موقف أول يعتبر المؤسسة الاجتماعية متعالية على وجود الأفراد ويستند فيه أصحابه إلى أن الضمير الفردي ينصهر ويذوب في الضمير الجمعي فلا تكون الممارسات الفردية إلا تجسيدا لإرادة الجماعة، و هو ما جعل "إميل دوركهايم"، رائد هذا المبدأ، ويعتبر أن الاجتماعي لا يفسر إلا بالإجتماعي، المؤسسة الإجتماعية لها وجود موضوعي ومن ثمة، شأنها شأن الظاهرة الاجتماعية، فهي قهرية وملزمة وكل مخالفة لنواميسها وطقوسها تجلب العقاب للفرد.

موقف ثان ينظر أصحابه إلى تلك المؤسة على أنها نتاج لأفعال الأفراد وتفاعلاتهم في إطار ثقافة محددة فالفعل الفردي ليس فعلا اعتباطيا أو عشوائيا لأنه فعل توجهه قيم واعتبارات اجتماعية تفضي إلى نوع من الوفاق يجعل الحياة الجماعية ممكنة عبر تأسيس هياكل كالدولة، والأحزاب، والنقابات، والجمعيات/ وبالتالي، مجموع المؤسسات الاجتماعية. هذان الموقفان، وإن تباينا في الطرح، ينتهيان إلى أن الإجماع هو الذي يعطي المؤسسة الاجتماعية شرعية الوجود ويكسبها اعتراف الأفراد بها لأنها، في نهاية المطاف، إنجاز من إنجازاتهم وأداة لإشباع حاجياتهم. لقد سبق " سيغموند فرويد" هذين الطرحين عندما تناول شكلا من أشكال الاجتماع الإنساني في إطار ما أسماه بالعشيرة البدائية (La horde Primitive). حيث يحكم التقاتل والصراع علاقات الذكور ببعضهم في سبيل الاستبداد بموضوع جنسي. فشعور الغيرة الذي ركب أبناء هذه العشيرة بسبب استبداد الأب بالأم دفع بالأبناء إلى التمرد عليه وقتله حتى يفسح المجال لكل منهم قصد إشباع رغبته، ولكن ذاك الفعل أفضى إلى ظهور ما أسماه فرويد بـ"عقدة أوديب" التي وضعت حدا لسلسلة من الصراعات الدموية كانت ستظهر بين الأخوة الذكور الذين أرسوا جملة من القيم تنظم علاقاتهم ببعضهم وتجعل الحياة الاجتماعية ممكنة. فكأن الحضارة لا تؤسس إلا على القمع وكبت الغرائز وكأن المؤسسة الاجتماعية لا تقوم إلا على الزجر ولا تنشأ إلا بعد ظهور ما أسماه فرويد " بعقدة أوديب"، وإن لم تكن هذه الأخيرة كونية. لقد تفرعت عن هذه القراءة الفرويدية النفسية جملة أخرى من القراءات حاول أصحابها فهم نشأة الحضارة في علاقتها بقمع الغرائز الجنسية والميولات النفسية، وهي كلها تنتهي إلى وظيفة المؤسسة الاجتماعية داخل المجتمع. ماكان بالإمكان، من منظور "فرويد"، أن تنشأ قيم من قبيل العدل والمساواة والتضامن لو لم يكن ذلك على حساب الغرائز والرغبات الإنسانية التي توجد لها قنوات اجتماعية للإشباع. لا نذهب إلى حد اعتبار "فرويد" عالم اجتماع وإنما نرجع إليه الفضل في لفت الانتباه إلى أن الحياة في كنف الجماعة ممكنة شريطة الاجماع حول جملة من القواعد والمرجعيات، وهو ما يتفق مع اعتبارنا المعالم الدينية مؤسسات لها ما يبرر وجودها في المجتمع لأنها على صلة وثيقة بالإشباعات النفسية والإجتماعية لحاجيات أفراده

كيف يتجلى هذا الإشباع بالرجوع إلى مؤسسات من قبيل الزاوية والمسجد؟

ما من شك إن أفراد المجتمع يعيشون أزمات ومحنا تختلف حدتها باختلاف الظروف وقد تضيق بهم السبل لتجاوزها فيلجأون إلى تلك الفضاءات بحثا عن مخرج لهم داخل المسجد أو الزاوية يتخلص الفرد، ولو وقتيا، من صرامة الدور الاجتماعي ويتحرر من كل رقابة اجتماعية ليطلق العنان لحالة من التلقائية يعانق فيها المطلق والغيب ويلتحم باللامحدود، وذاك من شأنه أن يخفف من حالات التوتر والآلام التي يسببها العيش بين أفراد المجموعة. في هذا الإطار تتوحد نفسية الفرد بنفسيات غيره من المحيطين به إذ الفضاء الذي يحتضنهم لا يعترف بالفروقات الاجتماعية = اللغة موحدة والحركات مشتركة والرموز واحدة

هذا المناخ النفسي يحول المسجد أو الزاوية إلى فضاء للتفاعل الاجتماعي يشعر فيه الأفراد بأنهم قريبون من بعضهم البعض مما يسهل عليهم الاطلاع على أحوال بعضهم فيهون عليهم قبول مصائبهم ومحنهم عندما يكتشفون حالات شبيهة بحالاتهم إن لم تكن أكثر تعقيدا هي حالات يصعب البوح بها أو اكتشافها خارج تلك الفضاءات التي تسقط فيها الأقنعة الاجتماعية ولا يعترف فيها إلا بمن امتثل لضوابطها الداخلية. انطلاقا من هذه الفضاءات يسيطر أفراد المجتمع على الزمن فيؤرخون لمختلف الأحداث اليومية التي يعيشونها كالموت والولادة والخصومات وغيرها، كما ينظمون علاقاتهم ببعضهم

حيث يحتكمون إلى هذه الفضاءات ويرجعون إليها لحسم خلافاتهم عبر القسم وأداء اليمين عندما يتعرض بعضهم إلى الظلم أو السرقة التي قد تفجر حالات من التصادم والتقاتل وتفتح الباب للانتقام والأخذ بالثأر.

فليست الزاوية على سبيل المثال مجرّد مكان يقصده الناس للتبرك وطلب الشفاء لمرضاهم أو حل ما استعصى عليهم من مشاكل وإنّما هي كذلك إطار ينتسبون إليه ويحققون من خلاله ذواتهم عندما يشعرون فيه بامتداد تاريخ الأسلاف والسابقين. فالولي عادة ما يشار إليه بأنه جد الجماعة الذي يلوذ به أفرادها وقت الشدائد، والمسجد ينظر إليه على أنه بيت الله الذي تذوب داخله كل الفوارق الاجتماعيّة ويشعر فيه الناس بأنهم سواسية. ليس من قبيل الصدفة أن تحتل الزاوية أو المسجد قلب القرية أو المدينة إذ هما حاضران في وجدان الجميع وأذهانهم حتى أن الواحد منهم بمجرد ذكرك لاسم ذاك الولي ينطق أمامك لا شعوريا بما يلي: "الشاي للّه بيه، يجعله معانا وحذانا" أكثر من ذلك تتحدد مواقع الأفراد كسكان بتلك المعالم وذلك دليل على أنها تحتل موقع المركز من المجتمع.

لم نهتم، في سياق تحليلنا، بهذه المعالم كمؤسسات دينيّة وإنما كفضاءات اجتماعيّة مما يعني أن تلك الوظائف التي تلعبها في حياة الجماعة لا يمكن إدراكها معزولة عن سياق الحياة الاجتماعيّة الكلية. بمعنى آخر، لا يجوز الحديث عن وظائف اجتماعيّة لتلك المؤسسات في المطلق وإلا كانت تلك الوظائف موجودة بين كل المجتمعات. فهي تستمد طبيعتها من ديناميّة المجتمع وحركيته، ففي عصر الجاحظ تحول المسجد مع المسجدين، وهم جماعة من حملة الفكر المعتزلي، إلى إطار يتطارحون فيه قضايا فكرية على صلة بواقع العصر، وبالتالي تحول إلى فضاء تتدارس فيه الجماعة مقومات الفكر المعتزلي وتتطارح قضايا لم يقدم الدين في شأنها قولا فصلا، ومن ثمة تعمل تلك الجماعة على بث ذاك الفكر في عصر تعددت فيه النحل والمذاهب. أضحى المسجد فضاء لا يؤمه من لم يكن قادرا على الجدل وطرح السؤال والتفكير أو امتلاك الجواب في بعض المسائل الفكريّة فقصة الشيخ مع حماره وقصة مريم الصناع وحسن تدبيرها أو قصة الكندي مع سكان داره لا تعني القارئ من ناحية المضمون وإنما من زاوية منهجيّة الطرح للمسألة المطروقة ليبرهن من خلال ذلك الشيخ المتحدث على أنه أهل بالانضمام إلى جماعة المعتزلة.

وفي فترة الأزمات الخانقة تجد بعض فئات المجتمع ملاذا في الخطاب الديني فتطور لنفسها شعارات تحول المسجد إلى فضاء سياسي تنظر فيه تلك الفئات إلى نفسها على أنها مستغلة ومستضعفة وعلى أنها ضحية القهر فتتحول بذلك إلى قوة سياسيّة تعبئ الشارع وتصل حد التصادم مع السلطة الحاكمة. كان ذلك حال بعض المجتمعات العربية في ثمانينات القرن الماضي. لا نروم هنا الحكم لهذه الحركات أوعليها بقدر ما نسعى إلى ربط فضاء المؤسسة الدينيّة بمجتمعها. ليس بالضرورة أن تتخذ تلك الحركات طابعا دينيّا وتطوّر خطابا "ثوريا" لأن الأزمات الاجتماعيّة والتعطش إلى التغيير قد يفرز فئات تتخذ من الزوايا ملجأ لها بحثا عن الخوارق والمعجزات لحل المشاكل التي عجزت عن حلها في الواقع اليومي (الزواج، النجاح، الخيانة الزوجيّة، عقوق الأبناء...)، وهي ممارسات قد تحميهما من السلطة السياسيّة لأنها تكرس الواقع القائم وتشغل الناس عن حقيقة الواقع الذي يعيشون.

هذه الأمثلة كافية لأن تجعلنا نقول بأن المجتمع يشكل فضاء المؤسسة ويتشكل بمقتضاها لنتجاوز بذلك الطرح الوظيفي الذي ينظر إلى الجزء في علاقته بالكل متناسيا الجدل القائم بين الطرفين.

المؤسسة الاجتماعيّة تتأثر بالمجتمع بنفس القدر الذي تؤثر به فيه إلى حد أن تصور الواحد منهما مفصولا عن الآخر يسقطنا في رؤية ميكانيكيّة عقيمة. ولكن، هل ستستمر مثل هذه المؤسسات في تأمين وظائفها تلك في ظلّ اختراق المعولم للمحلي؟

إذا كانت المؤسسة الاجتماعيّة تستمدّ شرعية وجودها من قدرتها على إشباع حاجيات أفراد المجتمع فإن الجواب عن السؤال المطروح سيكون بالنفي لأن مؤسسات التنشئة لا يمكن أن تفرض على المجتمع أو تسقط عليه. إن عولمة الاقتصاد لن تواكبها عولمة الثقافة وما صمود المقاومة العراقية في وجه الغزو الأمريكي - البريطاني إلا مظهر من مظاهر التمسك بهوية ثقافيّة وخصوصيّة حضاريّة ترفضان الانصياع لمخطط المسخ والتدجين الهادف إلى محو الذاتية العربيّة - الاسلامية وترسيخ هويات جديدة تكرس التجزئة والتقسيم لخدمة مصالح المهيمنين. إن حديث الأمريكان عن

ديمقراطية مستوردة وعن إعادة إعمار العراق وفقا لمخططات امبريالية ومراجعة لنظم التعليم في البلدان العربية يتناسى حقيقة أن المؤسسة الاجتماعية، شأنها شأن النبتة ، لا تنتعش إلا في تربتها الأصلية، وهذا لا يعفي المجتمعات العربية، في الفترة الراهنة، من ضرورة الإقدام على جملة من الإصلاحات تراعي فيها التطورات الجديدة وما يشهده عالم اليوم من تحولات مذهلة قد تحول المؤسسات التقليدية إلى عوائق في وجه التغيير. لا بد أن يكون التجديد نابعا من حاجة هذه المجتمعات إليه لا مفروضا عليها من الخارج لأن الحاجة هي التي تخلق المؤسسة ، وهذه الأخيرة بدورها تؤصل الفرد في بيئته ومحيطه.

إن الانخراط في العولمة، بغض النظر عن الكيفية التي تم بها ذلك ، لا يعني موت الثقافة وبالتالي المؤسسة الاجتماعية لأن المجتمع سيفرز مؤسساته وآليات استمراره إذ هو لا يقل حصانة عن الجسم الذي يمتلك ميكانيزمات المقاومة لكل ما يهدد وجوده، بمعنى آخر، ليس ثمة قوة في العالم قادرة على تحويل المجتمع إلى مجرد تجمع لا رابط بين أفراده.فحيثما كان الإنسان كانت الروابط والعلاقات وحيثما كانت العلاقات كانت المؤسسا ت والطقوس. إن تغير اشكال " الاجتماعية" (La socialite) لا يعني نهاية الاجتماعي ، وذلك يعني أن "العولمة" لن تنهي التاريخ ولن تطمس الخصوصيات الثقافية وإنما هي ، على العكس من ذلك ، ستتيح لها التعبير عن ذاتها في أشكال جديدة تماما مثلما عبرت القوى العاملة في المجتمعات مابعد الصناعية عن وجودها في إطار حركات مجتمعية جديدة لم تقم باسم الطبقات الكادحة

الخاتمة :

بالعودة إلى الاشتقاق اللغوي للفظة "مؤسسة" يتبيّن أنها صيغة اسم مفعول، بمعنى أنه تم تأسيسها من قبل أفراد المجتمع فاكتسبت بذلك صبغة شرعية تؤهلها لإشباع حاجيات اجتماعية ، وبالتالي ، لامعنى لوجود تلك المؤسسة خارج إطار مجتمعها. أما من ناحية المضمون فبالإمكان أن نستخرج من تلك اللفظة معنى " الأس"، وأس الشيء هو دعامته وما يقوم عليه، وبذلك تعتبر المؤسسة مقوما أساسيا من مقومات المجتمع، هي، إن شئت قناة من قنوات التنشئة يلقن في إطارها الفرد كيف يكون مقبولا من قبل نظرائه وكيف يتموقع في إطار النظام الاجتماعي ليكون طرفا فاعلا فيه من هذا المنظور ، فإن المجتمع مدعو إلى خلق المؤسسات التي تؤمن استمراره ولا يعني ذلك بالضرورة أن وظيفة المؤسسة هي دوما امتثالية إذ قد يحدث أن تعكس حالات من الصراع والتأزم يعيشها المجتمع في تحوله وحركته. لذلك أكدنا في مقالنا على أن العولمة لا تعني نهاية المؤسسة الاجتماعية لأن ذلك يفضي آليا إلى نهاية المجتمع حيث أثبت التاريخ أن المجتمعات التي خضعت للاحتلال الأجنبي لم تفقد ديناميكيتها بل ظلت تقاوم عبر بناء مؤسساتها وتطوير آليات الدفاع عن ذاتيتها وخصوصياتها فمما لا شك فيه أن حالة القولبة والتنميط التي يروم منطق العولمة فرضها على مجتمعاتنا ستقابلها بعض القوى الاجتماعية بتطوير حركات تحتاج منا كمثقفين إلى فهم منطقها الداخلي والرهانات التي تتمحور حولها .

لا معنى إذن لموت الفاعل الاجتماعي باعتبار أن محددات الفعل لا تنبع من خارج المجتمع ما دامت لهذا الأخير تاريخيته

الإحالات :

1ـ قدمت هذه الورقات للمشاركة في الاحتفال بشهر التراث بمدينة المكناسي من ولاية سيدي بوزيد (أفريل 2004)

2ـ صلاح الراوي " السيرة الهلالية بين الشفاهية والتدوين دراسة تمهيدية في عزيزة ويونس" في مجلة (أدب ونقد)، العدد11 فبراير ـ مارس 1985، القاهرة ص119

أـ الفرنسية :

1- BAUDRILLARD (Jean) A l'ombre des majorites silencieuses ou la fin du social Paris. GAUTHIER/Mediation 1980

2- DURKHEIM (Emile) Les regles de la methode P.U.F 1895

3- FREUD (Sigmund) Totem et tabou, paris,1975

4- MARCUSE (Herbert) : Eros et civilisation,Ed.du Seuil. Paris 1971

5 TOURAINE (Alain): Le retour de l'acteur Fayard. 1984

ب ـ العربية :

1ـ الجاحظ (أبو عثمان) : كتاب " الحيوان" تحقيق عبد السلام هارون ج/6 الطبعة 1 مصر 1943

2ـ الراوي (صلاح) السيرة الهلالية بين الشفاهية والتدوين دراسة تمهيدية في " عزيزة ويونس مجلة (أدب ونقد) العدد 11 فبراير مارس 1985، القاهرة

بمناسبة أيام قرطاج السينمائية 2004

من ذاكرة السينما التونسية أفلام الريادة

"سجنان" لعبد اللطيف بن عمار

الهادي خليل*

تحمل أفلام عبد اللطيف بن عمار في طياتها ذكرى الماضي وهدسا يتعلق بالمستقبل. ففي فيلم سجنان الذي تم إخراجه سنة 1974، تجاوز بن عمار مرحلة التساؤلات والعراقيل التي أملتها صعوبة إنتاج عمل مرئي في بلد حديث الاستقلال كما تجلى ذلك في شريطه الطويل الأول "حكاية بسيطة جداً" سنة 1969. في فيلم "سجنان" تبددت المشاكل المتعلقة بالاندماج وإعادة التكيف مع البلد الأم لتفسح المجال إلى مسائل تتعلق بصراعات الطبقة الشعبية في مواجهة المستعمر الفرنسي وعملائه المحليين.

أما فيلم عزيزة الذي رأى النور سنة 1980 فقد جاء ليدعم إحدى الثوابت القائمة في مسيرة المخرج ألا وهي الدور الأساسي الذي تلعبه المرأة في كل أشكال التحرر والتقدم.

يمكن القول إذن أن أفلام عبد اللطيف بن عمار، منذ أول عمل إلى فيلم "عزيزة" المتوج في الدورة الثامنة لأيام قرطاج السينمائية تتبنّى كلّها نفس الرؤية النقدية المجسدة لتناقضات مجتمع في أوج تحولاته.

سمات التحسس الأولى

يطرح فيلم حكاية بسيطة جدا العديد من التساؤلات: ما هو مصير مخرج شاب في بلد يعيش مرحلة التحول والتاسيس اجتماعيا وسياسيا؟ ما الذي جلبه من أوروبا وهو المثقف التونسي العائد إلى الوطن؟ أي مشروع سينجز؟ وأية شهادات يحمل عن العمال التونسيّين المهاجرين ؟

تنبثق الرغبة في التصوير من سعي ملحّ إلى التوثيق والتأريخ. الحلم الذي ظل يأسر هذه السينما الصاعدة هو ضرورة التوحيد بين المثقف والعامل. لكن التحقيق الصحفي الذي أراد القيام به مخرج التلفزة شمس الدين (فؤاد زاوش) لم يتم.

إن تصوير هذا الشريط السينمائي، الذي كان مدفوعا بآمال وأحلام عديدة، يبرز بشكل عام صعوبة العمل السينمائي في بلد نام. إذ من السهل الانطلاق من موقع المخرج الملتزم والمجاهد للتنديد بممارسات المستعمر وعنجهيّته ومن اليسير أيضا الاعتقاد بأن الأسباب التي تحفز الإبداع أسباب إيديولوجية وسياسية أساسا. فالتحقيق الأول المتعلق بتصوير ظروف العمال العائدين إلى تونس سرعان ما يتحول إلى تحقيق آخر حول مصير شخصيات متأزّمة وغير متأقلمة مع ذاتها ومع محيطها الخارجي على غرار الأزمة التي تعصف بعلاقة الشاب التّونسي شمس الدين بزوجته الفرنسيّة (جوليات بارتو).

*أستاذ العربيّة والسّينما بكليّتي الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة ومنوبة

ركّز عبد اللطيف بن عمار في فيلمه الهام والممتع حكاية بسيطة جدا على مسائل التمثيل والأداء والنبرة والصوت والمصداقية أي على لغة الذات. فالمجتمع لا يتطور ولا يتقدم من الظاهر فقط وإنما يتطور أيضا من الباطن وإن كل مبادرة اقتصادية وسياسية واجتماعية لا يمكن أن تحقق مشروعيتها أو تفرض ضروريتها ما دام الأفراد مكبلين بالمكبوتات والضوابط الاجتماعية. السينما المفرغة من كل إحساس أو جمالية تكون عديمة التأثير وتسقط بسرعة في التعليمية الاجتماعية والسياسية المجحفة.

نلمس في فيلم حكاية بسيطة جدا إيمان المخرج العميق بالسينما ذلك الإيمان الذي هاجمته الشكوك وقيده الخوف والتردد نتيجة الافتقار إلى حرية التعبير ونتيجة تعقد مسألة الهويّة. الصراع الحقيقي والعسير الذي يخوضه الإنسان في مسيرته هو الصرّاع الذي يخوضه، في نظر عبد اللّطيف بن عمار، مع نفسه وضدّ نفسه. فتخلي شمس الدين عن التحقيق الصحفي لم يكن فقط بسبب التناقضات الخارجية والموضوعيّة وإنّما أيضا بدافع الأمانة حيال قناعاته الدّاخليّة وأحاسيسه فهو يبحث إلا عن السبب الذي دفعه إلى القيام بهذا التحقيق"

إن هذا التناول الأول للأحاسيس والمشاعر الإنسانية سوف يبلغ أقصاه في فيلم سجنان الذي بصم صحوة السينما الوطنية وأصبح المحور الذي تدور حوله، سواء من قريب أو من بعيد، بصفة مباشرة أو ضمنية، أغلب الأفلام التونسية.

التّصحيح التّاريخي

هناك معلومة قبل الجينيريك تحيل إلى الظرف التاريخي والسياسي لأحداث الفيلم – جانفي 1952 – أي تلك الفترة التي قامت فيها المنظمة الإرهابية "اليد الحمراء" بحملة من الاغتيالات ضد المسؤولين النقابيين والزعماء الوطنيين وهنا يبقى المشاهد حرا في أن يتقبل هذه المرجعية الزمنية إمّا باعتبارها خدعة سينمائية أو على أساس أنها رغبة معلنة من طرف المخرج في أن يجعل الفيلم تجسيما حقيقيا لصراعات يخوضها بلد من أجل الاستقلال.

تقول إشارة البداية أنّ "أحداث هذا الفيلم خيالية وأن كل تطابق مع الأحداث الواقعية هو من قبيل الصدفة" هل هي معلومة شكلية وصيغة تقليدية متعاهد عليها؟ أم هل هي تعبير ضمني عن صعوبة إنجاز عمل سينمائي صادق يتعلق بحقائق سياسية وتاريخية لبلد يعيش على مشارف التحرر؟ هل تكون الشروط المملى من قبل السلطات الرسمية لإسناد الضوّء الأخضر لشريط لا يتوافق خطابه مع نظام الحزب الواحد؟

يرى عبد اللطيف بن عمار أن أفراد الشعب والطبقات الشغيلة والمجاهدين المثقفين النّزهاء هم بالفعل من صنع تاريخ تونس وليس فقط "زعيما" نصّب نفسه "المنقذ الأوحد". إن فيلم سجنان اعتراف بالجميل وردّ اعتبار لتضحيات الشعب بحيث أحسن المخرج التأثير والإقناع خلال تصوير الصراعات التي خاضها العمال مثل رجل واحد ضدّ المستعمر الفرنسي. ولكن لم يبرع المخرج في هذا المجال فحسب، وإنما برع كذلك في تصويره للأفراد وعذاباتهم وأهوائهم وللصداقات الإنسانية ولأشكال التواطؤ مع المحتلّ وللنظرات التي تلتقي وتتّحد حول نفس الأهداف ونفس القناعات ولمشاهد الشجاعة والإقدام التي تبرز في لقطات أيدي العمال الكبيرة وهي تتداول المناشير في مطبعة نسي الطيب أو اللقطات المتوسطة التي نشاهد من خلالها العمال وهم يتشاورون لوضع حد لطمع "الذئب الذي يستغلهم" على حدّ عبارة قائدهم الصادق (عبد اللطيف الحمروني)

كما أن المشاهد التي نرى فيها عمال المطبعة يتناقشون في ظروف عملهم الصعبة عند تناولهم لصحن "كفتاجي تونسي" مؤثرة جداً لأنها تبرز الحميمية والصداقة والألفة التي تسود بين العمال في أبسط مظاهر الحياة اليومية

أما صور عمّال المناجم الذين أمسكوا راية كتب عليها "المنجم للتونسيين" بعد الخطاب الذي ألقاه عليهم أحد رفاقهم (أحمد السنوسي) في ضرورة الذود عن الأرض التونسية ومناعتها وذلك قبل لحظات من المواجهة الدامية مع الجيش الفرنسي، أو أنشودة "الليالي الطويلة" التي ترنم بها متظاهر ("في السماء سينهض العمال/ في السماء ستنهض النجوم") صور تبين نباهة الطبقات الشعبية وفطنتها في استنباط الحوافز التحريضية أثناء المواجهات الحاسمة.

في فترة كانت فيها شاشة التلفزة والسينما محتكرة من طرف رجل أوحد، عبر حصّة "من توجيهات الرئيس" وعبر شريط "أحداث الأسبوع" الذي يتمّ عرضه في قاعات

السّينما كان ضروريا إعادة النظر في مغازي التاريخ الحقيقية وإلزام السينما كليا بضرورة استقصاء الواقع دون السقوط في الخطاب المعلن فالرفض المباشر والثابت للمستعمر الأجنبي أو الاستنكار الضمني لكذب بعض القادة النقابيين وانتهازيتهم يتجسّد أساسا من خلال أصوات ونظرات العمال. في لقطة كبيرة نرى الصادق العامل الواعي والنبيه يصوب نظرة حادة وثاقبة إلى المسؤول النقابي (رؤوف الباسطي) الذي تظاهر بشحذ همم عمال المناجم وذلك بتلقينهم ثلاثة أو أربعة نصائح مبتذلة ثم انصرف بعد ذلك مسرعا متعللا بمشاغله العديدة.

الكرّاس والمطبعة والبيانو

يفتتح فيلم سجنان بحدث استشهاد والد الشاب كمال الذي سيكون محور الأحداث وينتهي باستشهاد هذا الأخير خلال المواجهة الأخيرة مع الجيش الفرنسي. يصورّ بن عمار مشهد دفن الأب بكثير من العناية. فمصطفى البطل الأول يموت بين يدي والده بعد أن اغتالته عصابة "اليد الحمراء". أمّا الثاني فقد رماه العدو بالرصاص بينما كان يرفع العلم التونسي الذي وقع من يدي الصادق الجريح.

نرى المقبرة محاصرة من قبل قوات الاحتلال ونستمع إلى صوت الصادق الجوهري وهو يؤبّن الفقيد وإلى النشيد الوطني الذي تردّده جموع من النقابيّين والمناضلين الوطنيّين المصريّن على مواصلة الكفاح.

كانت هذه المراسم على غاية من الأهمية لأنها عرّفت الابن اليتيم كمال بأشخاص سيكونون رفاق دربه في النّضال. فالمنعرج الذي ستأخذه حياة كمال يرجع بالأساس إلى الإحساس المرير بفقدان الأب.

ثم نكتشف أشياء المرحوم الشخصية التي تركها، من ذلك كرّاس دوّن عليه انطباعاته على الأحداث والوقائع السياسية والاجتماعية في بلده وتصوّره للمعركة التي يجب خوضها. إن هذه اليوميات التي تسلمها الابن من مصطفى ستكون أوّل حافز له على الالتزام النّضالي

صحوة ضمير

انغمس كمال في قراءة الكراس الذي تخضع أجزاؤه إلى وتيرة زمنية دقيقة: أفريل 1938 واكتوبر 1947 ومارس 1950. يمثّل كل فصل بتضمنه هذا الكتيّب موقفا حاسما وصيحة تمرد ورفض ضد الاضطهاد والاستغلال

ففي رسالة بتاريخ 7 مارس 1950 يستنكر الأب استغلال البلد من طرف المالكين الكبار ويدين وضعيّة المرأة المزرية حيث يقول: "لا معنى للحرية الفردية في غياب مجتمع تعدّدي".

وفي رسالة أخرى كتبها قبل موته بأسابيع قليلة يقول أن خلافه عميق مع نظام "يفضّل الأغنياء على الفقراء" ملخّصا ثورته على وضع فاسد وجائر في هذه الكلمات: "إنّ إحساسي عميق بضرورة مقاومة الاستغلال والاستعمار باللّجوء إلى العنف الخفي".

ثم يبدأ هذا الوعي الحادّ حتما بالتساؤل عن جدوى الدراسة في بلد مستعمر. إذ بينما تعيش تونس غليانا كبيرا يلقي سي عثمان، أستاذ العربية (جميل الجودي)، درسا في العروض مستشهدا بالبيت الشهير: "ليت هند أنجزت ما تعد". سي عثمان واع بالقهر الذي يعانيه الشعب التونسي جرّاء الاحتلال لكنه يتوخى الحذر بل اللامبالاة عندما يذهب إلى المطبعة يعطي كمال بعض المال ويشجعه على العودة إلى الدروس يتوجه إلى هذا الأخير بهذه الكلمات "لا تتدخل فيما لا يعنيك". لكنه يدرك جيّدا أن الشاب اختار طريقا آخر. وعندما كان يتأهب للخروج رماه العامل الصادق بهذه الجملة: "إن الكتاب وحده لا يكفي يا سي عثمان". أما أستاذ الفيزياء (الفاضل الجعايبي) الذي تمّ تصويره أثناء حصة إرجاع الامتحانات للتلاميذ فقد كان رجلا وقحا وشريرا. أمّا بالنسبة إلى القيّم (الفاضل الجزيري) المسؤول عن تنظيم صفوف التلاميذ فقد كان ينحني باستمرار أمام مدير المؤسسة الفرنسي. وكان أوّل شيء فعله القيم وأستاذ الفيزياء أثناء المواجهة بين التلاميذ والجيش الذي قام باقتحام المعهد، الاختفاء وراء أعمدة الساحة الشاسعة.

تلقّى كمال بن مصطفى الشريف تكوينه الحقيقي كمناضل ملتزم في فضاء المطبعة حيث حضر مداولات العمال حول تصرّفات سي الطيب الذي لم تكن تشغله سوى مطامعه الخاصّة. وأثناء انزوائه في ركن من طابقها الأول لإصلاح النّصوص، كان ينظر باهتمام لهؤلاء العملة الذين سيصحبون أصدقاءه في الكفاح، وهم بصدد النقاش بصوت خافت أو بصدد تشغيل آلة لا تتوقف عن العمل، هؤلاء الذين جازفوا بطباعة المناشير الداعية لضرورة

مقاومة الاحتلال الفرنسي في نفس الوقت الذي كانوا يطبعون الدعوات لسي الطيب بمناسبة زواج ابنته أنيسة

وقد كان مشهد آلة الطباعة الضخمة السوداء مؤثرا بالفعل. فقد اعتنى فيه المخرج بتصوير حركة الذهاب والإياب المتواترة. كما استوحى من هذا التشابك السريع مونتاج المشاهد الأخيرة في الفيلم والتي انبنت على التّداول المحتدم بين مشهد زواج أنيسة ومشهد رمي عمال المناجم برصاص العدوّ الوحشي.

قاعة الموسيقى

ندخل قاعة أستاذ الموسيقى الكفيف العم بشير (نور الدين القصباوي) كأننا ندخل إلى معتكف كاهن. فالمكان معزول عن صخب العالم الخارجي وتهريجه. يقوم المحظوظون القلائل الذين يدخلون هذا المكان بنفس الحركة أي إزاحة الشارة المعلّقة على مدخل البيت وهو ما فعله كمال أثناء زيارته الأولى طالبا من عمّه مساعدته على إيجاد عمل ما والمرة الثانية ليرى حبيبته أنيسة.

ترى أنيسة خلال مقابلتها الثانية مع كمال تدخّل وجهها الجميل من فتحة الستارة قبل أن تأخذ لها مكانا في القاعة الفسيحة. تتخلّص بفضل هذه الاستراحة من كابوس الرّواسب العائلية والاجتماعية. يتيح الدخول إلى مكان الأسرار هذا التعبير عن رغبات وأحاسيس كبتها فيهم المجتمع وألهتهم عنها ضروريّات الكفاح الوطني الملحّة.

عندما ذهب كمال إلى قاعة الموسيقى أول مرة سمع أنغام أغنية محمد عبد الوهاب "القلب إلّي يحب". كان العم بشير وتلميذته الشابة يتلذذان بهذه الألحان. يبقى كمال مسمّرا في مكانه وكأنّ رقّة الوجود وهدوءه ومتعته أصبحت كلّها معلّقة بضرورة احترام حرمة هذه اللّحظة الخالدة.

وكان صوت الفنان النقي الصافي يترنم بأغنية حب وسط قاعة علقت فيها مرآة حائطيّة أنيقة وأثاث (كنبة وأريكة وطاولات) ثمين وعتيق، وآلة البيانو المفضلة عند أنيسة، إضافة إلى الستارة التي كانت نصف مزاحة بعناية فائقة

توحي الموسيقى والجو الداخلي والديكور برفعة الذّوق. ويتدعم هذا الذوق الرفيع وهذه الحميمية الدّافئة بفضل الدّيباجة اللّونيّة التي اكتست بها قاعة الموسيقى. وهي ديباجة تضمّنت ألوانا طغى عليها اللون البني والبني الفاتح فالكل نابع من نفس الريشة: الستائر والأثاث والزخرفة والمطرزات البنية الغامقة وأغطية الطاولات الرمادية التي يميل لونها إلى السمرة. وكل هذه العناصر ليست مجرد أكسسوارات مضافة وإنما هي روح المكان وروبقه الصّميمي. لقد مثّل هذا الإطار الداخلي محضنة ضد التلوث الخارجي.

أما أثناء الزيارة الثانية لكمال فقد تجولت الكاميرا على الأشياء التي رأيناها سابقا ولكن بتكثيف حركات اللمس الطفيفة التي استسلم لها شاب مبهور بجمال هذا المكان. تحسّس بيده المرآة الفاخرة ثم نظر إلى "نوتة" موسيقية غاب عنه معناها ولامست إصبعه بعد ذلك البيانو. يشير كمال إلى أنيسة بالسكوت عندما سألها معلمها إذا كان هنالك أحد ثالث في القاعة. ونرى الشّابّ يستعدّ خلسة إلى مغادرة القاعة ولكنّه يتوقّف برهة ويعود أدراجه. يخرج كمال من مخبئه وهو يتحسس زاوية من المرآة وكأن استكشافه البدوي كان ضروريا لكي يجد توازنه ومساره أثناء لمسته الخاطفة. وقف بجانب أنيسة التي طأطأت رأسها وانهمكت في العزف، أما العمّ بشير فقد كان يلوّح بيده، علامة على الاستحباب والاستمتاع. ارتفعت يد كمال اليمنى تبحث عن وجه أنيسة. والمؤثر في ردّة فعلها أنها لم تبد أي انفعال ولم تقل شيئا وإنما اكتفت بتسليم وجهها إلى كفّ الشاب مواصلة عزفها على البيانو. هي لمسة سحريّة انفلتت من صخب المحيط الخارجي شاهدها الوحيد أستاذ موسيقى ضرير.

درس الإيقاع الناصع

هذا المشهد عبارة عن لؤلؤة مصقولة بعناية نادرة إنه نموذج في دقة الإيقاع. فعبد اللطيف بن عمار يأخذ كل وقته لتصوير أدق التفاصيل والحركات والنظرات وتعابير الوجه. فاللّحظات الخاطفة التي تنظر فيها أنيسة بعينيها الخضراوين إلى الكفّ الممدود نحوها تشعّ وجهها الحزين وتريحها من عذاب مكبوت هي لحظات تغني عن الكلام وعن التفسير. تصاحب الموسيقى التداعيات الخفية لقلوب وأجساد تتوق إلى الحميمية والشّفافية. فعندما تعجز

الكلمة على الإيفاء بأيّ شيء تنطلق الموسيقى لغة الاستنباط الدّاخلي ولغة الصّمت.

ويبقى تأثير هذا المشهد عميقا لأنه يذكرنا بأن ذلك الإحساس الحيوي والذي عادة ما يقابل بعدم التفهم، ذلك الإحساس القوي الذي يبقى دوما في أعماقنا هو، وبرغم كل العوائق والمكبلات، حاجتنا الملحة للحب. في هذا الصّدد بالذّات لا يجوز إطلاقا اعتبار هذه الومضات الحميميّة في تباين وتعارض مع الواقع السّياسي والتاريخي وخارجة كليّا عن سياقاته ففي قاعة الموسيقى تثار مسألة الاحتلال وممارساته الإذلاليّة للشّخصيّة التونسيّة لكن تثار حسب وتيرة وطرق مختلفة.

يذكّر العم بشير الذي أصبح ضريرا نتيجة انفجار قنبلة خلال الحرب العالمية الثانية أنّ الواجب الوطني يقتضي الدّفاع عن الهويّة والاعتداد بها. يروي في هذا الصّدد المشادة الكلامية مع جندي فرنسي أثناء ليلة حامية. يصيح العسكري سائلا: "من هنا؟" فيجيبه عمّ البشير بهدوء تامّ قائلا: "إنّه أنا". وكان العمّ بشير يحكي هذه الحادثة بطابع هزلي وهو ما جعل كمال وأنيسة يغرقان في الضحك

إذا كان الاحتلال الأجنبي يستنكر على المواطن حق قول كلمة "أنا" فإنّ الاحتلال الداخلي الذي تمثّله النّواميس العائلية والاجتماعية القاسية تقف دوما عائقا في طريق المحبين العلاقة بين كمال وأنيسة علاقة دون غد. تعبّر أنيسة عن حزنها ويأسها ورضوخها لزواج أراده والدها من رجل لا تعرفه ولا تحبه وذلك خلال حديثها مع كمال في شرفة قاعة الموسيقى. يسألها هذا الأخير: "وأنا؟" فتجيبه متمتمة: "أنت.. أنت.."

آلة الطباعة

قلّما أبدع مخرج عربيّ في صقل "الكادر" ونحته مثلما أبدع عبد اللّطيف بن عمّار في فيلمه سجنان. هو مخرج ولوع بتصوير الوجه الآدمي ورصد أدقّ التّفاصيل التي ترتسم على ملامحه فمن أيّ زاوية تناولت الكاميرا تصوير الديكور والشخصيات؟

تواترت في فيلم سجنان ثلاثة أنواع من اللّقطات. حيث لجأ المخرج إلى اللقطات العامّة لتصوير حياة الشخصيات اليومية أما اللّقطات المتوسّطة فقد خصّ بها تحركات العمال وانفعالاتهم ووظّف اللقطة الكبيرة للمسك بأدقّ الخلجات الإنسانيّة ولتحسّس نبض الأحاسيس التي ترنو إلى تحرّر مستحيل. وبما أنّ الكلام والخطاب والدّروس والنّصائح لم تعد تفي بالحاجة فإنّ التّمتمة والتّلعثم والإيحاء والسّكينة تصبح رافدا أساسيّا في استكشاف حقيقة البشر وما يخفونه من رغبات وتطلّعات.

المشاهد التي تبرز اعتماد عبد اللّطيف بن عمّار على ناصية الصّورة ولغتها الإيحائيّة في استكشاف وجدان البشر متعدّدة في "سجنان" ولا يمكن ذكرها كلّها، سنكتفي إذن ببعض المقاطع السّاطعة.

في مشهد لا ينسى نرى الأرملة أم كمال (منى نور الدين) تغسل ساقيها بماء البئر وهي تتلذّذ بهذه الحركة. ولكي يعبّر المخرج عن تلك الانتفاضة الخاطفة لإحساس أرملة تعيش وحيدة، ركّز على انسياب الماء على ساق المرأة وعلى لمسات هذه المداعبة الخجلة التي تظهر من خلالها نداء الأنثى فيها.

أمّا المعطى الأساسي الذي مكّن هذه اللّقطة من شحنة تأثيريّة بالغة متابعة حركات الأمّ من قبل شاهد عاد إلى البيت مكسور الخاطر وحزينا بعد طرده من المعهد وهو على عتبة اجتياز امتحان الباكالوريا. لا يقول الابن شيئا ولا تتفطّن الأمّ لحضوره. نرى كمال يدقّق النّظر في لمسات أمّه المتمهلة وعلى محيّاه مسحة من العطف والحنان.

كان عبد اللّطيف بن عمّار متماسكا حقّا في كيفيّة الحفاظ على سحر خيط هذه اللّحظة الرّفيع إذ عوض أن يبعثر وهجها في حديث منتظر بين الأمّ والابن خيّر الصّمت والاستمرار في جهر أسرار الذّات البشريّة

نرى الأمّ تتمدّد على الفراش العريض بعد أن فكّت شعرها. وفي جلاء خفيّ نرى من خلال لقطة قريبة جدّا عذابات امرأة في مقتبل الشّباب تكبح جماح دموع أو شكت على انهمار. إنّها أفضل وأمتع صورة التقطت لوجه منى نور الدين في السّينما التّونسيّة قاطبة

يتجسّد أيضا هذا التأنّي الرّائق في التّصوير وهذا الترنّح الشّيق في الإيقاع خلال كلّ المقاطع التي تتعلّق ببيت الموسيقى هناك تصاغ المشاهد حسب وصلة فنيّة وتشكيليّة تضفي على كلّ "نوتة" وقعا خاصّا وعلى كلّ

رسم بصمة أصيلة. خلال تصويره أثاث البيت وأمتعتها وألوانها يترك المخرج الكاميرا تسير على رسلها وكأنّ كلّ قطعة احتوى عليها هذا المكان ذهب خالص. وما التأكيد على استعراض مكوّنات هذا الفضاء الرّاقي بهذه الطّريقة الرّصينة سوى تخوّف ربّما من إتلاف مفاجئ لهذا الإطار الحياتي الصّميم في فترة صاخبة تلاحقت فيها التّقلّبات الاجتماعيّة والسّياسيّة.

الذّاتي والموضوعي مترابطان ومتلاحمان في مقاربة المخرج للأحداث والتحوّلات النفسيّة والاجتماعيّة التي تفرزها. وهو ما يؤكّده بن عمّار باعتماده مونتاج محتدم وساخن ينبني على مزاوجة الأضداد خاصّة في المقاطع التي تتعانق خلالها مشاهد زواج أنيسة بالمجزرة التي تعرّض لها العمال. حيث تترابط المشاهد وتتسارع على غرار آلة الطباعة في سرعة دورانها الجهنمية.

ويتداخل مشهد ضجيج محركات السيّارات التي تنقل العمال إلى المظاهرة العامّة مع الآيات القرآنية المرتّلة أثناء الزواج وفي نفس الوقت الذي يشرع فيه العمال بتوزيع المناشير تظهر يد أنيسة المخضّبة بالحنّاء لترى أيضا المزينة وهي منهمكة في تزيين حاجبي العروس بالكحل. ويأتي مشهد هجوم الفرنسيين موازيا للمزينة وهي تضع على خدّ أنيسة نقطة حرقوس. أما مشهد تبادل إطلاق النار فقد توازى مع مشهد النسوة أثناء رشّ العطر على فراش الزوجين وأثناء توزيع المرطبات وعصير الرمان على المدعوين عندما جرى كمال في اتجاه الجنود الفرنسيين بعد أن سقط الصادق شهيدا بين ذراعيه، قُطع ركضه الانتحاري بمشهد أنيسة وهي تبكي بحرقة.

وضاعف المخرج أيضا من فرقعة الرصاص المتهاطل من كل جانب توازيا مع دقات النسوة المتتالية على غرفة الزوجين قصد تسلّم قطعة القماش المنقّعة بدم العذرية. وعندما سقط كمال صريعا وتضاءل صوت الرّصاص وصداه تواترت لقطات سريعة لوجوه نسوة أفرطن في وضع مساحيق التجميل وفي التلذّذ بمضغ "اللوبان".

لقد كان مشهد الرصاص موازيا لمشهد العرس. متواشجت بذلك مأساة شعب في صراعه ضد الاستعمار مع عذاب شابة أجبرت على الزواج من رجل لم تختره. العريس الذي يدعى نجيب الأندلسي هو بدوره ضحيّة إذ نراه يطأطئ الرأس منقادا بكل طاعة إلى بيت الزوجة الشابة وكأنه يلبّي هو أيضا تعاليم العائلة وأعرافها الاجتماعية.

من هنا نلاحظ أن هناك علاقة وطيدة تربط مصير الفرد بمصير الجماعة. فمثلما نرفض بيع الوطن للمستعمر نرفض كذلك حرمان المرأة من حريتها في تقرير مصيرها. إنّ تحرير الوطن هو إذن مساير تماما لتحرير المرأة.

ينتهي سجنان بلقطة ثابتة لامرأة وهي ترقص. في شريطه الطّويل "عربية" يقوّض بن عمّار صورة هذا الرّسوخ الفولكلوري والسّلبي للمرأة التّونسيّة عبر سرده لمسيرة شابّة من عامّة الشّعب ترفض الصّمت والاستسلام إلى مكائد المجتمع المذلّة.

لقد اقتنعت عزيزة تماما بأنه عليها التّعويل على جهودها فقط. فقد كان والدها (أحمد زيات) مريضا، أمّا ابن عمها (رؤوف بن عمر) فقد استهواه الربح المادي السهل وابتلعته أوهام الثراء. أما بنات جنسها فقد كن ينتظرن تحقيق الأحلام والأماني التي يطلقن لها العنان خلال "ليلة القدر".

ربما أخذ الاستعمار شكلا مختلفا في الثمانينات. ولكن عقلية الاستغلال والاستعباد التي مثلها ابن العم المنهمك في تحقيق مآربه المسعورة أو ضيف العائلة رجل الأعمال الخليجي (توفيق الجبالي) الذي سيطرت عليه رغباته الجنسية، كانت حادة في تلك الفترة.

ولكننا للأسف، نلمس في فيلم عزيزة تقهقرا إن لم نقل انحلالا في الخصائص التي تصنع قوة السينما وهي سماكة زوايا النظر وثراء الإيحاء الفني الذي يعفينا من الكلام المباشر ومن رمشات العين المبتذلة والذي يرتقي باللّقطة والمشهد إلى عمل استكشافي لمنابع اللغة السينمائية ومحاكاة للحياة الواقعية.

هنالك إسهال في فيلم عزيزة على مستوى الحوار وإطناب في الثّرثرة وتثبيت لتصوّرات تقليديّة مثل تلك الصّورة المتداولة في بعض الأفلام المغاربيّة عن الرّجل الخليجي الذي تتمحور كلّ مقاصده حول شهيّة الأكل وشهيّة الجنس كما يتجلّى ذلك في حديثه المدجّج بالتلميحات والغمزات المريبة.

وربما يرجع ذلك إلى أننا نجد في الفيلم تقابلا لحساسيتين مختلفتين: حساسية المخرج وحساسية

السيناريست وكاتب الحوار توفيق الجبالي. فهذا الأخير مبدع حقيقي يتمتع بذكاء وقّاد. فهو داهية، يحسن الكاريكاتور والجناس والتّلاعب بالكلمات وضخّ الإشارات الاستفزازية. أمّا بن عمار فهو فنان الصورة الذي يغريه الصّمت والتّلميح أكثر ممّا تغريه حيل الكلام وتوريطاته.

بعد عشرين سنة من الصمت يعود إلينا عبد اللطيف بن عمار بفيلمه الرابع نغم النّاعورة. فما هو جديد هذا الفيلم الذي انتظرناه طويلا؟ ماذا سيضيف للسّينما التّونسيّة ولرؤيتنا للحياة؟ خلال حديث مطوّل أجريته معه يوم 20 ديسمبر 1975 على أعمدة جريدة "لوطون" (Le Temps) النّاطقة بالفرنسيّة صرّح لي بن عمار أنّه سيتوقف عن الإخراج السينمائي وأنه لم يعد يؤمن بمستقبل السّينما في تونس لأسباب عدة. هل عاوده الحنين إلى صناعة الأفلام من منطلق رغبته في استكشاف الحاضر والمستقبل أم من منطلق الإذعان إلى استرداد الماضي والتّباكي على الأطلال؟

***

سجنان

حوار مع عبد اللطيف بن عمار

*** لقد رفضت الترويج التجاري لفيلمك "سجنان" الذي أخرجته سنة 1974 وكان ذلك تعبيرا عن رفض القوانين التي تتحكم في السينما في تونس، صرّحت لي سنة 1975 أنه ما دامت التّشريعات على حالها خاصة فيما يخصّ الأداء المفروض على الأفلام فإنّه لا مستقبل للسّينما التّونسيّة في هذه الرّبوع.**

– لقد أردت في تلك الفترة أن أبتعد عن الأوهام الرائفة لبعض المسؤولين والمخرجين وذلك فيما يتعلق بالرؤية المستقبلية للسّينما التونسيّة. كانت تلك طريقتي في التعبير عن شكوكي في قيام سينما تونسيّة وطنيّة تشريعا وتوزيعا خاصّة وأنّ تونس كانت ولا زالت تعتبر جنّة للسّوق الخارجيّة. لذلك قرّرت التّوقف عن السّينما ورفضت بكلّ إصرار أن يوزّع "سجنان" تجاريّا. قلت في نفسي إذا بقيت الوضعيّة غير واضحة وإذا لم تتمّ مراجعة الجهاز المتحكّم في الضّرائب والتّسعيرة وإذا لا يقع تنظيم العلاقة بين الموزّع والمستهلك وترشيدها فإنّ السّينما لن تشهد أيّ تقدّم. فحتّى وإن وقع توزيع "سجنان" أو "في بلاد الطّرارني" فإنّ هذين الفيلمين بمثابة أعذار لأفلام الكاراتي أو رعاة البقر التي كانت تورّد بكثافة. لذلك رفضنا مسايرة هذه الوضعيّة التي لم تكن أبدا في صالحنا. فقد كلّفني "سجنان" 55 ألف دينار ولكنّي قبلت الخسارة ما دامت لم تكن هناك أي محاولات جادّة وفعّالة لحماية مهنتنا وتطويرها نحو الأفضل. كنت أدرك جيّدا أنّي سأبقى معزولا ولكن كان ذلك الحلّ العملي الوحيد الذي وجدته في حين واصلت مجموعة من المخرجين خداع الجمهور متخفّية وراء ما سمّته بـ"حداثة نشأة السّينما التونسيّة" وضرورة "التّريّث والتّمهّل".

*** كيف أتتك فكرة إخراج "سجنان"؟**

– كان "سجنان" مشروعا ناتجا عن ردّة فعل وتحدٍّ لكلّ الصّعوبات. فبعد "حكاية بسيطة جدّا" طردت من "السّاتباك" بتعلّة وجوب التّقليص من عدد الموظّفين. وجدت نفسي حينها عاطلا عن العمل في الوقت الذي أصبحت فيه ربّ أسرة. قرّرت حينئذ الهجرة إلى كندا سنة 1971. كنت أنوي البقاء هناك طيلة حياتي. كان ذلك رحيلي الثّاني. أمّا الأوّل فقد تمّ سنة 1965. بقيت سنتين في باريس ثمّ عدت للمشاركة في "مختار" الفيلم الطّويل الذي أخرجه صادق بن عائشة سنة 1968 وفي شريط "حسن دلدول القصير "2+2=5". لمّا انتهيت من كتابة سيناريو "حكاية بسيطة جدّا" قدّمته لمؤسّسة "السّاتباك" التي قبلته.

*** هل كان هنالك في تلك الفترة حوافز وتشجيعات؟**

– لم يكن هنالك حوافز تذكر. وقع طردي من "السّاتباك" عندما قمت بالمطالبة بحقوقي كمخرج لفيلم "حكاية بسيطة جدّا" حيث أنّي لم أتقاض أي أجر بما أنّني كنت موظّفا في مؤسّسة الدّولة. لذلك ذهبت إلى كندا حيث وجدت تسهيلات كبيرة

خاصة وأنّ فيلم "حكاية بسيطة جداً" شدّ إليه أنظار العديد من المشاهدين الغربيين أثناء أيام قرطاج السينمائية. هكذا أصبحت إذن بين عشية وضحاها مخرجا لبعض الأشرطة الوثائقية حول المعجزات المسيحية التي وقعت في شمال الكيباك

*** ولكن تونس بقيت في القلب والرّوح والوجدان.**

– أكيد! في تلك الفترة كنت أقرأ كتابا ممتعا يصف فيه الكاتب ظرفا مغايرا تماما للظرف الذي كنت أعيشه في الكيباك. يتحدث الكاتب عن الحرارة والقيظ والفوضى والحيوية والبساطة. إنّه "الطلاق" الرواية الرائعة للجزائري رشيد بوجدرة الذي أعلمته بالموضوع وراسلته مرارا لقد تحمّس رشيد بوجدرة كثيرا لفكرة إنجاز فيلم انطلاقا من روايته. كما ساندني الكنديّون الذين اعجبوا كثيرا بالرواية ووعدوني بإنتاج الفيلم أو بالإنتاج المشترك. لقد كانوا يثقون بي كمخرج استنادا لأعمالي التي انجزها على عين المكان: أشرطة وثائقية وريبورتاجات ومشاركة دؤوبة في نوادي السينما في الكيباك أين تجري العديد من الحوارات والنقاشات. وقد كان الكندي جان بيار لوفافر هو الذي سيسند إنتاج هذا العمل.

*** أنت الذي كتبت "سجنان"؟**

– نعم لقد كتبته بالفرنسية ونقله عبد الرّؤوف الباسطي إلى العربية.

*** ما هي العوامل الفعلية والحاسمة التي حتّمت إنجاز الفيلم "سجنان"؟**

– لقد كان البعد هو الحافز الأول. كنت في مونريال حيث كانت درجة الحرارة 40 تحت الصفر. لقد كان فيلم هجوميا رافضا لريف كبير. وكنت متشبثا بقول ما أردت قوله. ففي هذا السياق يكشف كمال الابن اليتيم حقيقة الأمور بينما كان يقرأ الرّسائل التي تركها أبوه الشّهيد. لقد فهم العلاقة بين الطّمعات والرّهبات السّياسية والممارسات الرّجعية في مجتمع يقود معركة ثنائية ضدّ الاحتلال الفرنسي من جهة ومعتقداته المتخلّفة من جهة أخرى.

*** لقد ركّزت كثيرا في "سجنان" على النظرات وتعابير الوجوه وأسرارها العميقة.**

– أعشق هوارد هاوكس المخرج الأمريكي إلى حدّ النّخاع. أحبّ كثيرا هاوكس في طريقة عمله ورؤيته للأشياء فهو يرى كلّ شيء ولكنّه يتمسك بجزئية واحدة. إنّي أحبّ كثيرا هذه اللّغة. ولكن إلى جانب تأثري بهذا الأسلوب كان فنّ التّركيز عندي على الوجوه والنّظرات وخفقان الأحاسيس ناتجا عن تكويني في معهد الدّراسات السّينمائية العليا بباريس وعن عشقي للسّينما وكلّ ما يمثّله بالنّسبة إليّ.

*** أثناء المداعبة العاطفية بين أنيسة وكمال بحضور أستاذ الموسيقى الأعمى، ما هي اللّحظات والحركات التي كنت حريصا على التقاطها؟**

– رأيت أنّه من الضّروري جداً تأطير النّظرتين اللّتين تتحاشيان ثمّ تلك اليد التي تمكّن من الالتحام بين الشّخصين.

*** يعاد مثل هذا المشهد في "عزيزة". لكن تراءى لي أنّه لم يعد سوى صدى أقل للشّرارة الأولى التي أفرزها "سجنان".**

– أنا أظنّ أنّ المخرج أو الكاتب أو الفنان الحقيقي هو الذي يعمل على نفس الفكرة طول حياته. فكبار المبدعين يحاولون تفسير تعلّقهم بلحظة معيّنة دون أخرى. كما أنّه علينا التّذكّر أنّ "سجنان" رأى النّور حلال فترة باروليني وفيسكونتي حيث أمكن للأجساد في أفلامهما من التواصل بفضل لغة تختلف عن اللغة الاعتيادية. فقد كانت فكرة فيسكونتي مهمّة خاصة في المشاهد التي استدلّ فيها التّصوير بوقع حركة وتوهّج نظرة وسحر الدّيكور الخاشع وليس بالكلام والحوار. لذلك حاولت السير في هذا النّسق الذي يعجبني كثيرا. ولكن تجدر الإشارة إلى أن تأطير هذه النّوعية من اللّحظات المميّزة هو في غاية من الصّعوبة والتّعقيد لأنّه لكي تفهمها يجب أن تكون في الوقت نفسه متفرّجا حياديّا ولكن أيضا متفرّجا معجبا ومتواطئا وشريكا لمقاصد المخرج

الإيقاع والدلالة في أطروحة لوسي بوراسا(1) عودة إلى فعالية الوزن في توليد الإيقاع الشعري وإجمام المعنى

سلوى العباسي بن علي *

إنه في الوقت نفسه الذي أخذ فيه خطاب الحداثة الشعرية إنتاجا وتنظيرا ، يحاصر أكثر من السابق ، مقولة الوزن، ويشرّع لدحرها ، و كلّ المتصورات المتوارثة– حسبه ـ عن ثبوت مفهوم صار بائدا للشعر ، في كونه " كلاما موزونا مقفّى دالاّ على معنى"، أصبح التنصّل من القوانين العروضية وعبارات العمود الشعري وشروط نظم القصائد المهيمنة في تراثنا النقدي العربي القديم ، الملاذ الأوحد ، الذي يتشوف من خلاله المبشرون بالحداثة ، سبل الخلاص من أزمة الكتابة الشعرية المعاصرة، وتحديدا من ازمة المعنى في علاقته بالإيقاع الشعري.

فتصلّبت من جراء هذا التفكير ، مسلّمات عديدة حول قضية الوزن كوّنت في مجملها متنا نقديا ، تنامى منذ الحركة الرومانسية مرورا بحركة " الشعر الحر" وصولا إلى ما يسمى " بقصيدة النثر" أو "القصيدة المرئية"

فكان على أساس ذلك أن دُحّ بالممارسة الإبداعية الشعرية الراهنة ، في مضائق حداثية ، اختلطت فيها السبل أمام الجميع ، شعراء ونقاداً وقرّاءً، وأصبح مستقبل الشعر العربي ، كما يلمح من كوّاها ، مستقبلا غائما ، لم يُفلح النقد ومعه الإنتاج الشعري على حد سواء ، في الإقناع بمسوّغات قبوله وبقدرته على سدّ ثلمة اللفظ والمعنى وإنقاذ الأسس الجمالية المتداعية ببدائل أخرى تعيد للنص وللشاعر مكانته (2) التي كان يحظى بها في السابق إذ ظنّ منظّرو الحداثة ، الداعون إلى تجريب الإيقاع بعيدا عن فكرة الوزن والنظم ، أنّ هاتين المقولتين ، إنّما هما مقولتان عروضيتان صرفتان، متحدّرتان من نظام تقادمت هياكله وبليت فلم تعودا كافيتين للإيفاء بحاجات الشعرية الراهنة ولا سيما الدلالية منها.

فكان على أساس ذلك تصوّر البديل الإيقاعي خاليا من محدّدات الوزن والنظم وكان اطّراحها ودرأها من فضاء الكتابة والمفاهيم النقدية على حدّ سواء ضروريا، وهو ما سيمكن الشاعر من أن يمتح من مناهل إيقاعية أكثر رواء وتنوعا، تنزلق منها فنون قولية وأنساق تعبيرية ، لم تكن من الشعر بمكان في النظرية النقدية التقليدية ، لكنها غدت، الآن، في نظر الكثيرين، القاع الفريد المحجّب الذي تنبع منه الشعرية الحقيقية والنسغ الحيوي الذي سيمد النصوص الحديثة بأسباب الحياة بعيدا عن التقنين والتنميط والتقعيد

غير أنّ عقل مفهوم الإيقاع الحديث في نقض مقولة الوزن ومن ورائها النّظم ، لم يسمح بالوقوف على الإمكانات الحقيقية للقصائد المنتجة الآن وما فيها من ثراء وتنوّع . كما لم يسمح بتسريح هذا المنتج من حالة التحجّب والتسجّف واليتم

*باحثة من الجامعة التونسية

التي هو فيها، بسبب عدم قدرة النقد على تنظيم المنجزات الإيقاعية السائدة في مقولات وأتساق واضحة ، يمكن تسريبها إلى فهم القارئ العادي وإيجاد مسوغات قبولها في الذائقة والذاكرة على حد سواء.

لقد سجن فهمنا المغلوط لقضية الوزن، في بوتقة العروض وتركاته وتوابعه، التي يجب نقضها لتحرير الروح الإبداعية من مكبلاتها ، فتضخم الإدراك الشكلاني الفج للنص وإيقاعه ، وتعمقت قيمة الوزن عيارا خارجيا سطحيا، ما فتئ يتكبس على فهمنا ووعينا بالظاهرة الشعرية ، من حيث أراد مقوضوه هدمه ، فكان تضخيم بدائل الوزن أي اللاوزن من المنطلقات النظرية الضالة - التي أشهرت مفاهيم إيقاعية خاطئة لم تتعد الموروث الخليلي وتنويعاته المحدودة. في حين أنها كانت تسعى إلى إرساء تصورات أكثر فاعلية لظاهرة الإيقاع الشعري.

لقد خفي على هؤلاء أن الوزن والنظم ، كلاهما، يحمل مدلولا اصطلاحيا مرجعيا في غاية الأهمية، إذا ما وضع في محله الصحيح من منظومة التفكير النقدي الشعري العربي القديم، إذ إنهما يصدران عن نسق متكامل من التفكير أنشأ فهم القدامى للنص ، الذي لم يكن مجرد متتالية من القوالب الشكلية الجوفاء- كما قد يظن البعض- وإنما كانا حاملين لأبعاد عميقة ، عليها يتنزل ثقل العلاقة النظامية التي ينهضان بها ، سواء في صلب العملية الإبداعية ذاتها أم في صلب النظرية النقدية.

فالتناغم والتآلف وانضمام العناصر الدنيا المكونة داخل كل متماسك، هو أصل النظم جنساً قولياً بائناً عن المنثور جنساً آخر حاملا لمعنى التفرق والتنافر والقلق والصدع. بل إن النظم رابط إيقاعي لم يكن التنظير للشعرية العربية القديمة ليستغني عنه لأنه " ترتيب في الكلام " (3) وفي نظم الكلم تقتفي آثار المعاني وترتيبها ، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق وكذلك كان عندهم نظيرا للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي... مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض (4).

حينئذ يتضح أن الوزن هو سليل وعي القدامى بمفهوم النص في كونه نسيجا ومنظوما محفوظا من التناثر والنشاز اللفظي المعنوي ، ثمنه النقاد القدامى في قيم جمالية ظلت متداولة لحفظ النص والثقافة من التلاشي والضياع ، فكان الإثراء والتنويع متشدين إلى سلك هذه السلطة الرمزية الجمالية، ولم يسمح بالخروج عنهما. ولكن هذا كان إدراكا خفيا لقيمة النظم في تأول شعرية النص وإعجاز النص القرآني على حد سواء. في ضوء وقوع الذهن النقدي القديم- على محدودية أدواته وجهازه المصطلحي في عمق الظاهرة اللغوية المعبرة عن فكرة الائتلاف والانضمام والتناغم التي لم تكن فحسب، رصفا للألفاظ حسب عيارات النحو والبلاغة والعروض ، وإنما كان النظم رابطا خفيا وضروريا في نفس الوقت ، ليشد أوصال النص داخل نسق حركي تعتمل داخله محصلات التفاعل بين مكوناته ، تتراشح منها الدلالة عبر اللفظ والمعنى وعبر التركيب والجوار الصوتي وعبر الصورة والتخييل.

إذن فالإيقاع من مولدات المعنى الشعري لا مجرد حلية خارجية تنضاف إلى ظاهر النص. ويكفي أن نستقرئ نصوص القدامى في تراثنا النقدي والبلاغي لنظفر بمفاهيم على غاية من الأهمية مثل مفهوم القافية " القلقة " فقد عاب القدامى أن تنفر القافية من المجرى الصوتي الدلالي وأن تكون نافرة غير ثابتة وغير مطيعة للشاعر في استيفاء المعنى المطلوب ، لأن القوافي هي بمثابة «قواعد يتركب عليها البناء الشعري ويعلو فوقها فيكون ما قبلها مسوقا إليها ولا تكون مسوقة إليه. فتقلق في مواضعها ولا توافق ما يتصل بها»(5)

كما أفاضوا القول في موافقة الألفاظ لأقدار المعاني وإخراج المعاني في أحسن صورة من اللفظ «حتى لكأن اللفظ يسابق المعنى والمعنى يسابق اللفظ فلا يكون اللفظ أسبق إلى السمع من المعنى إلى القلب» (6)

الإيقاع والدلالة :

الوزن والنظم في النظرية النقدية الغربية:

يأتي عمل الباحثة الكندية لوسي بوراس (Lucie Bourassa) الذي سنهتم بقراءته في هذا المقال، محاوراً لعلاقة الوزن بالإيقاع ودورهما في خلق مظاهر الثراء الدلالي في القصائد غير الموزونة ، لقد انداحت الباحثة بقضية الإيقاع من التصور الضيق لفكرة الوزن قوامه المماهاة بين العروض والإيقاع ، فاعتبرت أن " أزمة البيت الشعري " (La crise de vers) ، لا تعدو أن تكون أزمة مفتعلة ،إذا كان مردها ، حصر الإيقاع في تجسيد القوانين العروضية وعياراتها أو المروق عنها

فإنّ حشود الأشكال الإيقاعية المستحدثة في الشعر الغربي المعاصر، لا يمكن بحال من الأحوال أن تدرس بمعزل عن فكرة الوزن (metre) أو النظم ، لكن ليس باعتباره نسقا متناهيا الأوزان المعلومة، وإنما بوصفه "مجموعة أنساق لها وزنيتها ونظامها المشفّر المؤلف من انتظامات موزونة في كونها خلقت أنواعا جديدة من الانضمام البنائي التي تمتدّ على كل مستويات الخطاب الشعري الصوتية والتركيبية والسيميائية وحتى الطباعية" (7). أي بمعنى آخر لا وجود للشعر خارج الإيقاع، والإيقاع لا يدرك خارج النظم، لذلك فقد أقرّت صراحة « أنّ الوزن (metre) لم يختف أبدا من الشعر الفرنسي بل إننا نشهد منذ سنوات خلت عودة إلى إحياء تقاليد الوزن ولكن داخل نظمية مستحدثة » (8)

ويعتبر تعليق أزمة الإيقاع " على أزمة المعنى " أهم ما يمكن أن تفضي إليه دراسة بوراسا ، لأنّها تعتبر أنّ اختلاف أنساق الإيقاع من نصّ شعري إلى آخر بعيدا عن القالب العروضي المتكرّر ، ينجم عنه تباعا وبشكل جدلي اختلاف في أنساق الدلالة الشعرية (9). وفي المقابل فإن قرب النظم وغياب الاتساق الوزني (ليس بالمفهوم العروضي) لا يؤدي ضرورة إلى إثراء المعنى (10)

ولكي تحسم بوراسا قضية الوزن الشعري المختلف عن الوزن العروضي ، نزّلت مفهوم الإيقاع في سياق الخطاب ، أي داخل الممارسة الشعرية ذاتها وليس داخل التصوّرات المتعالية المجردة، من ثمة كان عملها - في الحقيقة تتمة ، لما شرع فيه من قبل الدارس هنري ميشونيك (H.Meschonnic) خاصة في مؤلفه: "نقد الإيقاع: الإناسة التاريخية للكلام" (11).

فقد أكدّ ميشونيك قيمة النظر إلى الإيقاع من زاوية الخطاب الشعري (le Discour poetique) بوصفه نسقا تاريخيا ذا صيرورة. من ثمة كان الخطاب حاملا لمفهوم الإيقاع و بذلك يغدو الإيقاع « تنظيما لدلالة مخصوصة ينشؤها فرد خطاب ما » (12).

حينئذ، لا يمكن حسب رؤية ميشونيك ، حدّ الإيقاع في مفهوم مطلق قابل للتطبيق على كل الظواهر الطبيعية وعلى كل أشكال التعبير الإنساني ، لأنّ هذا يعتبر تعميما يحجب فاعلية الإيقاع داخل كل خطاب على حدة (13) هذا يؤدي بشكل مواز إلى أنّ حركية الإيقاع من تعدد أنماط الدلالة المنتجة فيه. وهذا يجعله بعيدا عن فكرة الوزن والقيس لأنّ الوزن يعني التضارع والتشابه والمعاودة (14). غير أنّ أطروحة بوراسا جاءت لتوسّع من فكرة ميشونيك وتتجاوزها في الآن نفسه ، حيث لا حظت أن تعريف ميشونيك للإيقاع في كونه "التنظيم الذي تكون عليه الدوال اللسانية والماوراء لسانية (خاصة في حالة التواصل الشفوي) والذي تنجم عنه دلالية مخصوصة (مختلفة عن دلالة المعنى المعجمي) والتي أطلق عليها " التدلال " (la signifian) أي القيم الخاصة بكل خطاب دون غيره والتي تلمس آثارها في كل مستويات الكلام (15). إلاّ أن هذا التعريف يغدو غير قابل للإدراك إذ كيف يمكن تعرّف الآثار الإيقاعية؟

ما الذي يجعلنا نتعرف إلى « كيفية انتظام المعنى داخل الخطاب»، كيف نستجلي " تنظيما معينا " للإيقاعي (Le Rythmique) إذا كنّا نرفض فكرة القياس وقابلية الإيقاع للوزن» (16)

تحدد بذلك بوراسا الإيقاع وجهة أكثر إجرائية ، عند ما أكدت قيمة الوزن لا بوصفه من المحددات العروضية الجاهزة المتوارثة من نصّ إلى آخر ومن خطاب شعري إلى آخر ، وإنّما بوصفه الخاصية النظامية أو النظمية لإدراك الإيقاع بشكل محسوس، تمكننا، من تمييز كل نسق إيقاعي عن الآخر، حينما وجب اطّراح التحديدات المسبقة المتعالية للإيقاع ورصده في سياق النصّ الحيوي المدرك عبر القراءة ، لكنّها قراءة حوارية مفتوحة ، لا تكتفي بالسطحي المباشر، بل تنظر في كيفية انتظام الأجزاء داخل الكل في محيط صوتي أو تركيبي أو بلاغي معلوم، ممّا يجعلها تظفر بالتدلال (signifiance) لا بالدلالة (signification).

عندئذ، أكدّت بوراسا أنّ مفهوم الإيقاع مشكل في حدّ ذاته، ذلك لكثرة المقاربات التي تناولته بالتحديد من ناحية واختلاف منطلقاتها ومنابتها من ناحية ثانية ، مما يجعل كل تعريف يبدو جزئيا اختزاليا لا يلمّ بالظاهرة ككلّ (17).

فالإيقاع هو في حقيقة مواضعته في سلّم المدركات اللغوية والفنية والطبيعية هو إيقاعات وليس مجرد انتظام زمني لعناصر مؤتلفة أو مختلفة ، ومعنى الإيقاع هو معنى الشكل الإيقاعي أساسا ، لذلك ، كان الإيقاع "طريقة مخصوصة في الاختلاج» (une maniere specifique de fluer) هذه الطريقة قابلة للقياس لأنّها تحمل تجليات

بنائية منتظمة ، يحصل من انتظامها وإجمامها المعنى الشعري ، فهي تحمل قابلية لأن تخضع لإجراء يوازن بين اجزائها ويقارن كل ما هو متعاقب أو مختلف فيدرك الوزن وتصل الخاص بالعام والجزء بالكلّ (18).

فالوزن يكون على هذا الأساس زمانيا فضائيا داخل المتخيّل النصّي يسمح بالعثور على عناصر ارتجاعية دنيا تنضمّ في سلك من المعاودات (iterations) تؤدي بالموازاة إلى رصد نمذجة (Modalite) تميز الاختلافات والخروقات المنشئة للعبة التعالق والانفراط (19). فإذا كنا نعتبر الإيقاع ظاهرة قابلة للإدراك ، فالقياس ، فهي بذلك حاملة لتنظيم ذي دلالة ، لأنّه يحتمل بعدا إنسانيا، تاريخيا ، كما انّه يستدعي ملكتي التخيّل والإحساس معا (20)

وهذا يعني أنّ إعادة طرح قضية الوزن والنظم الإيقاعي تؤدي إلى تجاوز فكرة الإيقاع المحض المجرّد ذات الأصل الاستعاري المضلّل (21) ليقع البحث في علاقة الإيقاع بشعرية النّص حتى لا تحجب المعنى داخل الأشكال المنتظمة في حين أنّ جوهر الشعر هو التعدّد والثراء والتجاوز.

الإيقاع إشكالية المصطلح / المفهوم ونظمية النصّ الشعري:

لا غرو أنّ مفهوم الإيقاع من خلال لفظه ، مقولة لم تستقرّ بعد ، مصطلحا فنياً يسهل استخدامه وتوظيفه في تحليل النصوص الشعرية ، سواء في محض الدراسات الغربية أو في محض الدراسات العربية. وهذا يرجع أساسا إلى أنّ مصطلح إيقاع حمل من الدلالات المجازية الرمزية ، أكثر مما حمل من المعاني التي تتيح استخدامه أداة إجرائية يسهل الاشتغال بها على الإنتاج الشعري قديمه وحديثه

لقد أوضح محمد الهادي الطرابلسي في مقال له (22) أنّه « قد طرأ على هذا المصطلح في دراسات الشعر الحديثة من التغيّر الدلالي ، بمقتضى التضييق والتوسيع الذي حصل لمفهومه، ما أضعف صبغة الاصطلاح فيه، وولّد في الكلام عليه صورا مجازية أكثر مما أثبت فيه من الحقائق العلمية » (23).

وفـي المـقابـل تـجد مـقـال إمـيـل بنفنيـسـت (E.Benveniste) يثبت في نفس السياق ، غيبة هذا المفهوم وغلبة تداوله الاستعاري ، وذلك في نص عدّته لوسي بوراسا نصّاً مرجعيا أسّاً ، دارت حوله معظم المقاربات اللسانية والشعرية والنفسية المختلفة التي بحثت في قضية الظاهرة الإيقاعية (24) فقد كان هذا المفهوم عند الغربيين منذ الستينات ، مثار جدل حثيث واختلافات لا حدّ لها.

وتمثل عمل بنفنيست فيلولوجياً، في إعادة تسريد قصة هذا المصطلح منذ جذوره الإغريقية الأولى ، التي تعود إلى لفظ (Ruthmos) الدالّة على « معنى الحركة المنتظمة لأمواج البحر » (25) ، فاكتشف أنّ المحمول الاستعاري المجازي قد طغى على الدلالة الحقيقية للإيقاع. فترسبت في تاريخية استعماله سواء عند الفلاسفة الإغريق أو عند الباحثين في الشعرية ، أحكاما مسبقة خاطئة أورثت في اعتقادنا أنّ الإيقاع هو الانتظام والمعاودة والتشابه ، بمعنى مماهاته مع التصوّر العروضي لمفهوم الوزن (26).

هذه المسلمات ناقشها هنري ميشونيك في أكثر من مناسبة وأكدّ من خلال ذلك، أنّ فهم الإيقاع على أنّه ظاهرة موزونة منتظمة في تكرارها وتشابهها ، حكم مسبق يضلل إدراك حقيقة الإيقاع الحاملة لمعنى التعدد والكثافة والثراء وإعادة إنتاج المعنى ، الذي هو حصيلة غير متكرّرة لخطابات إنسانية متفرقة مختلفة في منابتها الثقافية وفي سياقاتها الاجتماعية التداولية (27)

وبالموازة، أقرّت بوراسا أنّ فهم الإيقاع بهذه الطريقة الاستعارية المجازية ، ينمّ عن تصورات تعميمية مسقطة ، تحصر الإيقاع إمّا في نسق مماثلة خاطئة بين الظواهر الطبيعية والظواهر الإبداعية البشرية ، أو في نسق من التجريدات الفضفاضة التي تؤدي حتما إلى حصر كلّ أنواع النصوص داخل ترسيمة محضة تهمل الآثار الإيقاعية الخاصة بكل نصّ والتي تنشئها الائتلافات المتصلة بكل سياق خطابي إيقاعي(28) فانزاحت في بحثها عن فكرة التشابه والمعاودة التي شكلت المنطلق المفاهيمي المضلل لفهمنا لظاهرة الإيقاع في الشعر الموزون أو غيره من النصوص التي تبدو خارجة عن النظم العروضي ، لا لتنفي قيمة الوزن في تنشئة الإيقاع ، وإنّما لتدحض مبدأ الانتظام والتقايس المؤدي بالضرورة ، إلى مسالك مغلقة ضيقت على القصائد وتسبّبت في ظهور " أزمة فـي الشكل والمعنى" ، على حدّ سواء. فاعتبرت أنّ الإيقاع ليس طريقة منتظمة بمعنى انّه يتجاوز « حركة الأمواج المتكررة » ، بل

يناقضها في طبعه المتقلّب المتغيّر المتلوّن بإكراهات الشعور والمعنى، فيغدو بذلك مفهوم الأيقاع معادلاً عندها، لكونه" طريقة مخصوصة في الاختلاج" تتماهى مع الخطاب المتعدد المتبدل في "تدلاله" (signifiance) وفي حركيته المنحبة (29).

لكن هذه الحركية، إن انتظمت، فهي تنتظم داخل سياقها الخاص، فيصبح النظم الجامع البنائي الدلالي لهذا النسق الحركي، بوصفه يحمل درجة عليا من الانسجام والتناغم تسهم في تأديتها مجموعة من العناصر الصوتية أو التركيبية أو التنغيمية أو السيمائية، تتدخل في خلقها عوامل وإمكانات لا متناهية، تبرز قدرات الشاعر ومداخل قراءة النّص. فتكون هذه العناصر قابلة للموازنة والمقايسة لأنّها ظاهرة للإدراك الحسي سماعا أو إبصارا في معمارية النّص الشعري وتكون أيضا قابلة للتمثل التخييلي الذي تستدعى فيه ثقافة القارئ وذاكرة النصوص (30).

فأضحى بذلك بديهيا أنّ خرق التناول الاستعاري العروضي للإيقاع، قد أعاد الاعتبار لمقولة الوزن (metre) فإذا كانت هناك قواعد عروضية قوامها التشابه والتكرار، فلا يمكن بأيّة حال حصول إجماع حول وجود قواعد إيقاعية، لأنّ العروض هو نتاج النظرية، نظاما تجريديا من القوانين الصورية المفارقة حتما لقوانين إنتاج المعنى. لكن الإيقاع، نابع من الخطاب كامن فيه، إذن هو خاضع لأحوال الذات وتوقيعات الدلالة المشروطة بكونها إنتاجا إناسياً له تاريخه الخاص. حينئذ يغدو الإيقاع حسب ميشونيك «نظاما لا ينضج أبداً ليصبح في مستوى التقنين الجاهز المتداول ولا يدرك ذاته على أنّه نظام» (31). أما الوزن فهو خاصية الإيقاع في كونه مولداً من مولّدات الدلالة غير منفصل عنها، فهو كامن في تلك الفعالية الناظمة التي نلحظها عبر مقاربة اللغة الشعرية والنسيج النّصي الدافق المتماسك في دفقه واختلاج عناصره الإيقاعية المتفاعلة فيما بينها.

لكن ما يلفت الانتباه حقاً، هو أنّ غيبة المفهوم في تاريخ النقد الغربي والدراسات الشعرية تحديدا، تقابلها غيبة مماثلة في تاريخنا النقدي العربي، وهو ما أكّده الطرابلسي بتوخيه التمشي الجينيالوجي ذاته الذي أنجزه بنفنيست، حيث أثبت أنّ لفظ " الإيقاع " لا يمكن أن نستخدمه مصطلحا فنيا دون إثارة مختلف الإشكاليات اللسانية باللبس المجازي الاستعاري ذاته الذي كان لمواضعة الغربيين على مصطلح " الريتموس ".

فإذا كان الثاني مرتدا إلى صورة البحر والأمواج فإنّ الأول يرتد إلى صورة الوزن الموسيقي بنقراته ومسافاته النغمية المتقايسة. حينئذ أقرّ الطرابلسي عدم استقرار هذا المصطلح (إيقاع) في الدراسات الشعرية لأنّه «كثيرا ما لا تدرك اللفظة مرحلة التجويد المصطلحي والتجريد المفهومي إلا بعد أن تمر بمرحلة التجريب المجازي الشعري» (32).

وهذا يرجع إلى أنّ المصطلح في أصله لفظ مشتق من الدلالة الموسيقية منقول من عالم اللّحن والصوت، وهو عامل موسيقي ضلل بدوره طرق استخدامنا له، في مقاربة الظاهرة الشعرية، وظل يؤثر على فهمنا لإيقاعية النصوص فكان من الثابت أنّ اقتران لفظة الإيقاع بالصوت والنقر المنتظم على مسافات متقايسة، مثل تعريف ابن سينا الذي نصّ فيه أنّ «الإيقاع من حيث هو إيقاع، هو تقدير ما لزمان النقرات. فإن اتفق أن كانت النقرات منغّمة، كان الإيقاع لحنيًا، وإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام، كان الإيقاع شعرياً» (33).

كان ذلك مدعاة، في نظر الطرابلسي، لأن يلتبس مفهوم الإيقاع بمعنى التوقيع الموسيقى ذي الأثر الصوتي فحسب، فاستنتج أنّ «الأوزان العروضية التي وضعها الخليل في العربية مثلا، ليست في أصلها إلاّ صورا مجردة لإيقاعات كانت قد تحقّقت في الشعر العربي القديم» (34). من ثمة، دعا إلى ضرورة اعتبار المفهوم الموسيقي للفظ " إيقاع " باعتباره أصلا وأنّ ضروب التوقيع التي قد تحضر في الكلام، من قبيل الحركة والتلوين والتعبير والتفكير، يجدر أن نجد لها مصطلحا آخر، غير الإيقاع، فاقترح الطرابلسي أن يكون المصطلح المنشود هو " التوقيع " المثبت في لسان العرب الحامل لمعان توائم الظاهرة الشعرية وغيرها تنبو عن مجرد المادة الصوتيّة (35). «فكل إيقاع توقيع وليس كل توقيع إيقاعا» (36). والأوزان العروضية تغدو بذلك فروعا متولّدة عن طاقة إيقاعية أوسع (37).

إنّ هذا الاستنتاج، قد تنجم عنه مراجعة خطيرة لطبيعة المقاربات الإيقاعية في الشعر العربي، ولتجليات الإيقاع في جسد النّص ولوظائفه الدلالية. فاستخدام مصطلح "الإيقاع" قد حصر بدوره الاشتغال على النصوص، في الظواهر

الصوتية دون غيرها ، بمعنى ثبوت الرؤية العروضية لوزنية الشعر، ولم يستقم المصطلح أداة إجرائية فعالة في الولوج إلى ضروب التوقيع الأخرى الحاضرة في الكلام من نوع « ترتيب الحركة وتنسيق الألوان وحسن توزيع الوحدات الفكرية في السياق » (38). هذا ما قد يفسّر ؟ حسبه ؟ بقاء المصطلح متصورا نظريا غائما ومصطلحا رجراجا قلقا سائبا والخلاف بين دارسيه كبير » (39).

ولوعدنا إلى مصطلح الوزن ومن ورائه مقولة النّظم ، تبيّنا على العكس ممّا تعلق بمجازية الدلالة المصطلحية المضللة للإيقاع الشعري في تداوله اللساني في خلفيته المرجعية النّقدية ، أنّ لغة الاصطلاح النقدي عند العرب القدامى ، رغم أنّها كانت ذات محمول مجازي واضح مشحون بدلالات استعارية كثيفة ، إلا أنّها كما أثبت ذلك توفيق الزيدي في أطروحته حول المصطلح النقدي العربي القديم (40) كانت في مجموعها تصدر عن نظرية نقدية متجانسة قائمة الذّات ، وأنّ مصطلحات الشعرية العربية القديمة ، تدور حول مرجعين دلاليين هما صورة اللباس وصورة العقد (41). اللتان هيمنتا على الاستعمال اللغوي المجازي للنّقاد القدامى وعلى فهمهم لظاهرة الشّعرية ووقعها. فكل ما استعمله النّقد العربي القديم من مصطلحات النظم والنثر والضمّ والعقد والنّسج والتوشيح وغير ذلك. إنما كان حقلا مصطلحيا مفاهيميا متجانسا انتظم في خيط دقيق مشاع " وما شاع ثبت " (42).

إذن فما يبحث عنه في هذه النظرية ومحمولها المجازي، هو الضمّ والتماسك الذي ينهض عليه العقد والنسج ، وينهض عليه أيضا متصورّ النص، كما توكل إليه مهمّة الحفاظ على هذا المتشاكل المضموم المنظوم وإليه ترجع جلّ الأحكام المعيارية في تفضيل الشعر على النثر عند العرب القدامى ، لأنّ العقد يعلق والنّص يظهر بائتلافه وتماسك نسجه وأفضلية كلّ منظوم على كلّ منثور تعود إلى كون النثر مجال التفرق والتبدّد فالضياع (43).

حينئذ كان النظم رابطا تكوينيا جوهريا في نشأة النصوص واستمرارها كما رأينا عن الجرجاني وغيره ونظمية النّص هي وزنية خفية غير مقيسة القياس العروضي الحسابيّ الفجّ ، الذي يغيّب إمكانات النّص الإيقاعية ويحجب فاعلية الوزن في رشح الدلالة وإجماعها وليس الوزن هو الطاقة الصوتية المسموعة المنغمة للنصوص بل هو الطاقة المخزونة في النّظم باعتباره صانع فرادة النّص واتساق بنائه وكثافة معناه.

إنّ إعادة النظر في مقولتي الوزن والنظم في علاقتهما بالنّصوص الشعرية الحديثة ، يمكن أن يأخذنا إلى مجال نظري أرحب في مدارسة الإبداع الشعري العربي المعاصر الذي رفع أصحابه شعارات التحرّر والنقض والمروق والنزق داخل المؤسسة النقدية التي كفّت عن إغناء الممارسة الإبداعية. بل زادت في تضليلها وتعمية إبلاغاتها المسجّفة بالغموض واليتم.

فالشعر ، على هذا الأساس جوهره النظم ، لا بوصفه مجموعة قواعد خارجة عن النّص وملابسات توليد المعنى، ولكن لا يوجد إيقاع خارج الوزن لأنّه لا يوجد النّص خارج فكرة التماسك والانضمام بين مكوّناته " وآثار الإيقاع في الخطاب " وكذلك ليس الوزن العروضي بمحدداته الضيّقة هو أساس تكملة الفاعلية الإيقاعية والدلالية للنقد الشعري، بل كان في وقت ما كما يمكنه أن يستمر ، متجسدا من متجسدات الإيقاع حيوية شعرية أكبر دفقا ، لا يمكن حصرها داخل قوالب شكلية مجردة.

ويمكن أن نستشهد في هذا السياق بموقف القدامى من الوزن والقافية، فإن عدا في نظرهم أسيّن جوهريين في قيام نظمية النّص شكلا ومعنى ، فإنّه بدا بديهيا عندهم أنّ "اللفظ والمعنى والوزن تأتلف فيحدث من ائتلاف بعضها مع بعض معان يتكلّم فيها" (44).

والشعر يعدّ منظوما ، لا ، لأنّه مؤلف على الأوزان العروضية ، فحسب ولكن لأنّه حسن التأليف في انضمام أجزائه ومكوّناته يولد المعنى وهذا ما باح به ، تعريف الجرجاني للنظم ، « إنّ النظم هو وضع الكلام الوضع الذي يقتضيه علم النحو ، والنحو هنا لا ينحصر بالإعراب بل يشمل كذلك علم المعاني والبلاغة والبيان والبديع ويدور حول الشكل لا المعنى ، فيتناول الصّناعة والاختيار والتحسين ، والشكل لا يتعلق باللفظ المفرد بل بموقعه في الجملة ، ولا بالجملة برأسها ، بل بائتلافها مع جاراتها » (45)

فإذا كان من حقّ الشاعر أن يمرق عن وزنيّة العروض ليتحرّر، فليس من الجائز أن يمرق الشعر عن النظمية ، فعاليّة بنائيّة تحقق اتساق البنية والمعنى ، مهما كانت درجة التبديل في سحنة النّص ومعماره الشعري من آثار

التجريب والتشكيل والتفضية.

ألا يصبح هذا التصور، دالا على زيف ما راج وبرج استعماله من مصطلحات في متننا النقدي المعاصر التي تراكمت بشكل مغلوط مثل مصطلح "الشعر الحر" وشعر التفعيلة" وقصيدة النثر" وغير ذلك؟

هل أنّها تصدر في مجموعها عن رؤية وزنية متشابهة، حاولت أن تنقض المنظومة النقدية الجمالية السابقة، لكنّها أكلتها وفشلت في أن تثبت مستقبل الكتابة الشعرية المعاصرة على أرضية مستقرّة تعيد إلى النقد الشعري توهّجه وتصنع له منزلته الحقيقية في الذاكرة والتاريخ خاصة وأنّه يبحث عن ذاته في ظل ثقافة، باتت تواجه كل عوامل دحرها المدجّجة بوسائل القضاء على أسباب وجودها وأصولها والنظم من أعتى ما كان يسد على إنتاجها الشعري منفذ التلاشي والخراب؟

الإحالات :

1) لوسي بوراسا (Loucie Bourassa)(1960)، باحثة من أصل كندي وأستاذة أدب في جامعة لا فال (Laval) بكندا، والمقال هو محاورة لكتاب لها يحمل عنوان، الإيقاع والدلالة، أنساق ايقاعية في الشعر المعاصر:
RYTHME ET DES PROCESSUS RYTHMIQUES EN POESIE CONTEMPORAINE, les editions balzac, Montreal, 1993, (450 p)

وكتابها ماخوذ من اطروحة دكتوراة أعدّتها سنة 1992 تحصلت بها على درجة الشرف في صنف العلوم الإنسانية من أكاديمية Les Grands Montrelais وقد احتوى مقدمة واقساما ثلاثة وخاتمة في المصادر والمراجع والإحالات وفهارس رصدت في مقدمتها منطلقات بحثها وأهدافه ثم تولّت مقاربة قضية الإيقاع الشعري في علاقته بالمعنى عبر أقسام ثلاثة كبرى:-

– عنيت في القسم الأول بالنظر في مفهوم الإيقاع الشعري من خلال تتبع حدوده المعجمية اللسانية ومختلف التحديدات التي أسندت إليه في المتون النظرية النقدية العربية اللسانية والإنشائية والموسيقية و نارت في خصم هذا الجدل أهم الإشكالات التي حفّت بالمفهوم وتطوّر جرّاءها وعي الثقافة الغربية بقضية الإيقاع في علاقته بمختلف أنواع الخطاب الإبداعي الإنساني المعاصر وخاصة في النصوص الشعرية ومنها أشارت إلى صلة الإيقاع الشعري بالوزن وتجليات الظاهرة في خصائصها المعركة زمانا ومكانا

– أما القسم الثاني فقد اهتمت بمكونات الظاهرة الإيقاعية ومقوماتها داخل الخطاب الشعري سواء في المستوى السطحي الأدنى (التركيب النحوي والمكونات الصوتية الصرفية والنبر والتنغيم) أو في مستواه الإنشائي الخطابي العميق، حيث تنعقد الصلة الحقيقية بين اللفظ والمعنى وتنتج الدلالة واقترحت في هذا السياق إعادة النظر في مفهوم الوزن الإيقاعي عبر جملة من الأدوات المنهجية التي رأت أنّه صرورية في مقاربة النصوص الشعرية خاصة غير الموزونة منها ذات الكثافة الدلالية

– أما القسم الثالث والأخير فقد حسدّ القسم التطبيقي لبحثها وفيه خصّت الباحثة نماذج من المدونة الشعرية الفرنسية المعاصرة بالتحليل والمحاورة، جون تورتال (Jean Tortel) وميشال فان شاندال (M v Shendel) وأندري بوشي (A du Bouchet) واستطاعت أن تجد مداخل جديدة لتعرّف طرق استخدام الظاهرة الإيقاعية الشعرية ودورها في تشقيق الدلالات وصنع حداثة النصّ الشعري الفرنسي في بنى متنضمة وحركية في الآن نفسه ثم ختمت بضبط أهمّ ما توصلت إليه من نتائج لتوسّع الباحثة مجال القضية الإيقاعية وتفتح المجال أمام إعادة طرح سؤال الوزن في علاقته بالخطاب الشعري وإنتاج الدلالة

3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق محمد عبده ومحمّد رشيد رضا دار الكتب العلمية، بيروت، 1988، ص ف ق من المقدمة

4) المرجع السابق، ص. 40 5) ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول، القاهرة، 1957، ص 5

6) عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، د. ت، الجزء الأول ص 115

7) لوسي بوراسا، الإيقاع والدلالة، المرجع السابق، ص. 11

8) المرجع السابق، الصفحة السابقة 9) نفسه، ص. 12 10) نفسه، الصفحة نفسها

11) Henri Meschonnic, CRITIQUE DU RYTHME : ANTROPOLOGIE HISTORIQUE DU LANGAGE lagrasse,Verdier, 1982

12) المرجع السابق ، ص، ص 647، 648 ـ ذكرته بوراسا ، ص 15

13) ميشونيك ، ص ، ص 149، 176 ، ذكرته بوراسا ، ص 22

14) ميشونيك ، ص 147 ، ذكرته بوراسا ، ص 37

15) ميشونيك ، ص ، ص 648 قدمته كاملا في الصفحة 22

16) بوراسا ، الإيقاع والدلالة ، ص، 22 .

17) نفسه ، ص ، 12 .

18) نفسه ، ص . 31.

19) نفسه ، ص– ص.31ـ32

20) نفسه ص . 33

21) اعتمدت بوراسا مثل ميشونيك مقالا هاما للساني إميل بنفنست أثار الإشكال الفيلولوجية الحافة بقضية الارتفاع وتحديداته اللغوية المختلفة باعتبار أن لفظ الإيقاع Rhutmos الإغريقي الأصل كان يعني ، ، الحركة المنتظمة للأمواج ، بما تحمله من مدلولات استعارية تصل الإيقاع بالبحر وتحصر الإيقاع في الظواهر الطبيعية التي تختلف اختلافا كلياً عن الظواهر الإبداعية البشرية

Emile Benveniste La Notion du rythme dans son Expression linguistique in PROBLEME DE LINGUISTIQUE GENERALE, Ed Gallimard, Paris,1966,p-p327-335

22) محمد الهادي الطرابلسي ، في مفهوم الإيقاع ، حوليات الجامعة التونسية ، ع 32 1991

23) المقال نفسه ، ص 7

24) إيميل بنفنيست ، الإيقاع في موافقته اللسانية ضمن " إشكالات اللسانيات العامة " المرجع السابق ص ، ص 327– 328

25) المرجع السابق ص ، ص. 327 ، 328

عبارة Rhuthmos تتألف منRheo بمعنى السيلان (couler) لذلك فقد دلّت في الأصل على ، حركة الأمواج المنتظمة إلى حدّ mouvement plus ou mois regulier des flots .

26) لوسي بوراسا ، الإيقاع والدلالة ، نفسه ، ص 23

27) هنري ميشونيك ، نقد الإيقاع ، نفسه ص 225 ذكرته بوراسا في الصفحة 21

28) لوسي بوراسا ، نفسه ، ص . 22

29) في النص الفرنسي " une maniere particuliere de fluer " المرجع السابق ، ص 31

30) المرجع السابق ، ص، ص. 43ـ76 فصل، الوزن ، الإيقاع والمعاودات

31) هنري ميشونيك ، نقد الإيقاع ، المرجع السابق ، ص . 225

32) محمد الهادي الطرابلسي ، المقال السابق ، ص، 13

33) ابن سينا كتاب الشفاء من جوامع علم الموسيقى تحقيق زكريا يوسف ، القاهرة ، 1956 ص 81 ذكره الطرابلسي في مقاله ص 18

34) المقال السابق ، ص . 20.

35) المقال السابق ، ص . 18

36) المقال السابق ، ص، 19.

37) المقال السابق ، ص، 20.

38) المقال السابق ، ص، 17

39) المقال السابق ، ص، 13

40) توفيق الزيدي ، المصطلح النقدي إلى القرن الخامس، دراسة المادة الاصطلاحية وخصائص نظامها ، أطروحة دكتورا الدّولة (مجلّدين) إشراف حمّادي صمّود 1994 ـ 1995 بحث مرقون في كلية الآداب بمنوبة تحت رمز T 877

41) المقال السابق ، ص، 64.

42) المقال السابق ، ص، 622.

43) المقال السابق ، ص– ص، 88 ، 89 ، 90

44) رأي قدامة بن جعفر (ت 337هـ) أورده مصطفى الجوزو ، نظريات الشعر عند العرب ، الجاهلية والعصور الإسلامية دار الطليعة ، بيروت ، ط ، 1981 ص 19

45) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، نفسه ، ص، 45

دور النّصوص في تحديد ملامح تاريخ المسكوكات في العهد الزيري

543.361 هـ /1148.972م

محمد الغضبان*

إن علم المسكوكات أصبح من بين أهم العلوم التي تثري البحث عن الحقيقة التاريخيّة وتساعد كثيرا في كشف عديد الجوانب التي كان يسودها الغموض من قبل. وليس التاريخ الاقتصادي وحده الذي يشغل تفكير المختصّين في هذا العلم، إنما اتسع مجال عملهم وبحثهم وتفسيرهم ليشمل جوانب تارخية أخرى كالتاريخ الذهني والإيديولوجي، التاريخ الاجتماعي، التاريخ السياسي، التاريخ الفني... فهذا العلم لم يعد يقتصر على دراسة القطع والمجموعات من النقود دراسة تقنية فقط، بل تعدى ذلك ليشمل كل الوثائق الأخرى المتصلة به من نصوص مختلفة أدبية (كل أنواع النصوص الإخبارية للإخباريين القدامى) وفقهية (النوازل أو الفتاوى)، هذا إلى جانب وثائق الأرشيف رغم قلتها وأصبح بذلك العلم الذي يفيد في تطور نظرتنا للتراث الوطني والعالمي والمخزون الكثير من النقود الموروثة عن السلف والتي تمثل رصيدا هاما جدا ومادة خاما لاختصاصات متعددة لدراستها والإفادة منها

وهنا سوف نساهم في دراسة جانب من جوانب تاريخ المسكوكات من زاوية محددة. وهذا التحديد يشمل المكان والزمان ، نوع الوثائق المعتمدة. فبالنسبة للوثائق اعتمدنا على نوعين من النصوص: الأدبيّة والفقهيّة (إضافة للمسكوكات كوثائق رسمية وضرورية) لدراسة بعض خصائص تاريخ المسكوكات في العهد الزيري بإفريقيّة ويتمثل العمل عموما في محاولة حرد لمسميات النقود في افريقيّة في القرن الرابع (النصف الثاني) والقرن الخامس من خلال هذه النصوص، ثم ترتيبها في جدول مفصل يحمل البيانات الزمانيّة والمكانيّة

ويفيد هذا النوع من البحوث في التعرف إلى " الذهنيّة الاقتصاديّة" أو " ذهنية السوق والتعامل بالنقود" لسكان افريقيّة في الفترة المدروسة وهو ما يندرج ضمن تصور أوسع لملامح ثقافة العصر في العهد الزيري الذي به نتمكن من تفسير ظاهرة إسناد الأسماء (للنقود هنا)، ودورها في تحديد خاصيات الاقتصاد النقدي، ودرجة وعي السكان بالتغيرات الحاصلة فيه.

لقد تعددت مسميات المسكوكات في العهد الزيري من خلال النصوص المتوفرة التي تكمل السكك في رصد اهم ملامح التاريخ النقدي أو تاريخ السكة في عهد بني زيري وخاصةً بعد ثورة المعز بن باديس ضد الخلفاء الفاطميين سنة 1052/440 وقطع علاقة الولاء التي كانت تربط الدولة الزيريّة بالخلافة الفاطميّة (1)، حيث لا نملك حولها الكثير من المسكوكات التي لا بد من دراستها

* أستاذ بالمعهد الوطني للمكتبيّة والإعلاميّة وباحث مختص في التراث والآثار علم المسكوكات الإسلاميّة.

من هذه الناحية. إن النصوص التي سنعتمدها تنقسم إلى نوعين من النصوص : النصوص الفقهية الواردة في الفتاوي وهي أغلب الوثائق التي اعتمدناها ، والنصوص الأدبية الأخرى التي تمدنا ببعض المعلومات التي لها علاقة بتاريخ المسكوكات الزيرية. ويمكن تقسيم هذه المسميات إلى ثلاث أقسام : الأسماء المنسوبة إلى الأشخاص أو الحكام والأسر الحاكمة، ثم الأسماء التي تحيل إلى القيمة العددية والعيار. وهناك تسميات أخرى.

1. الأسماء المنسوبة الى المجال :

إن أسماء المسكوكات المنسوبة إلى المجال الذي ضربت به تتضمن تقسيما ذاتيا فمنها ماهومضروب داخل حدود إفريقية ، وما هو مضروب خارجها. وقد جاءت تسميات المتعاملين بها ترجمة للوضع النقدي القائم بإفريقية آنذاك . فقد عمد الناس في تعاملهم بالنقود إلى التمييز بين ماهو مضروب داخل إفريقية وما هو مضروب (2) خارجها.

1 ـ أ ـ أسماء المسكوكات المضروبة داخل إفريقية :

لقد ذكرت النصوص الأدبية أسماء الدنانير المهدية (3) والسفاقسية (4) والسوسية (5) وهي دنانير ضربت بعد القطيعة مع الخلافة الفاطمية عندما استقر بوزيري بالمهدية واستقلال الناصر بن مليل البرغواطي ثم ابن عمه حمو بسفاقس إلى سنة 493هـ /1100م (6). كما تذكر المصادر الدراهم القروية ويتعلق ذلك بالنصف الثاني من القرن الرابع هـ /10م (7).

لقد اصطلح السكان على تمييز النقود المضروبة بافريقية باسناد مسميات لها تترجم عيارها (نسبة الذهب فيها) والقيمة الصرفية لها. وإذا ما وجدت تسميات مختلفة لنقود ضربت في مجال واحد فهي دليل على اختلافها عن بعضها البعض من حيث الشكل والمضمون. وبالتالي فإن ذلك يمثل تحديدا دقيقا وواضحا لها ومترجما لما يميزها من ارتفاع أو هبوط قيمة.

1 ـ ب ـ أسماء المسكوكات المضروبة خارج افريقية :

وهي أسماء كثيرة حسب ما ورد في وثائق الجنيزة لكن ما رصدناه في النصوص المصدرية المتوفرة لا يمدنا حاليا الا باسم واحد وهو النقود (الدنانير) الطرابلسية. وبخصوص الدنانير الطرابلسية المقصودة هنا هي التي ضربت خلال النصف الثاني من القرن الخامس ولا يمكن أن تتجاوزه . فالسؤال الموجه للمازري " عن الدنانير الصفاقسية المسماة بالربعية وفي إفريقية دنانير تسمى ثلثية ولواتية وسدسية هل يجوز بيعها بالمرابطية والطرابلسية متفاضلا نقدا لقلة ما فيها من الذهب" (8). وبما أنه ذكر الدنانير الصفاقسية التي ضربت بين 493.449 هـ /1057 ـ1100م فإن الطرابلسية لا تتجاوز ذلك التاريخ. وهذه الدنانير الطرابلسية المضروبة بطرابلس العرب تتميز بارتفاع قيمتها مقابل النقود المضروبة بافريقية، وهي مساوية تقريبا للنقود المرابطية المعاصرة لها لما تتميز به من ارتفاع نسبة الذهب بها.

2. الأسماء المنسوبة إلى الأشخاص، الحكام، أو الأسر الحاكمة :

لقد أوردت النصوص وخاصة منها الفقهية اسم الدنانير المرابطية وهي المضروبة من قبل الدولة المرابطية في النصف الثاني من القرن 11/5. وقد راجت هذه الدنانير بإفريقية في تلك الفترة لعدة أسباب أهمها نقص كميات النقود المضروبة بإفريقية نفسها نظرا لقلة المعادن الثمينة وهذا النقص نتج عن الاضطراب الداخلي والخارجي الذي أحدثه قدوم القبائل العربية من بني هلال وسليم لإفريقية منذ سنة 441 هـ تقريبا (1).

3. التسميات المتعلقة بالقيمة والعيار والصرف :

كما تبيّن لنا المصادر تسميات أخرى متعلقة بالقدر أو الكمية من معدن غير الذهب في الدنانير وغير الفضة في الدراهم . فبالنسبة للدنانير حسب السؤال الموجه للمازري عن الدنانير الصفاقسية المسماة بالربعية... أصبحت تغلث بالفضة. فقد أجاب المازري " أما ما ذكرت من أصناف السكك المغشوشة والغالب في الغش هو الثلث فأدنى" فالغش لا يتجاوز الثلث من وزن الدينار" قياسا على الحلي المركب من ذهب وفضة ". (2) وقد كان صاحب السكة يضيف إلى الدنانير المرابطية والطرابلسية

قدر ربعها فضة فتخرج "رباعية" (3). وأجاب أبو الفرج عنها فقال " وأما الدنانير الصفاقسية الربعية والثلثية فهل يجوز بيعها بالوزن لما فيها من الفضة أوبيعها بالذهب مراطلة أو مفاضلة" (4) وعلى ضوء ذلك يتبيّن أن الدنانير الثلثية والربعية والسدسية يقصد بها القدر من الفضة الذي تحويه. وبالتالي لا يمكن قبول ما ذهب إليه إدريس من أن الدنانير السفاقسية المسماة بالربعية سميت كذلك لأن قيمتها تساوي ربع الدينار العادي (التميمي) (5) مع العلم أن الدينار التميمي كان مغلوثا بالفضة أو بالنحاس لأن صرفه بالدنانير المعاصرة الأخرى المرابطية والطرابلسية يؤكد انخفاض قيمته. (انظر الجدول المصاحب).

وقد سميت الدنانير أيضا نسبة إلى قيمتها الصرفية "الثمانية" أو " السداسية" ويؤكد ذلك سؤال طرح على القابسي" عمن تزوج إمرأة بثلاثمائة دينار قيمة كل دينار ثمانية دراهم" (14)

وأطلق على الدنانير السنية المضروبة زمن القطيعة في عهد المعز بن باديس بـ" التجارية" ويذكر ابن شرف أن هذا الدينار ضرب سنة 441 هـ / 1049 م

هذا أطلق على الدراهم اسم" القطع الثمنية" و" القطع الثلثية" فهل يعني ذلك القدر الذي تحويه من النحاس؟. لقد تحدث الجزنائي (ق 10 هـ) أن الدرهم المضاف إليه قدر ربع نحاس يسمى "ربعي" أو خمس يسمى" خماسي"، أو " سداسي". (15) أم أنه يمكن أن تكون أجزاء دراهم (أثمان وأثلاث...) خاصة وقد تبيّن وجود الأثمان في سكة الدراهم خلال العهد الزيري؟

وقد ذكرت الدراهم القديمة والجديدة دون تحديد الفترة الزمنية الخاصة بهما. والقديمة أكثر فضة والجديدة أقل وعيارها منخفض، وهو دليل على أن معدن الفضة غير متوفر بكميات كبيرة. وإذا أردنا تاريخ هذه الإشارة فهي لا تتجاوز سنة 443 هـ / 1051م بالنسبة لإشارة التونسي وسنة 460 هـ / 1068م بالنسبة للسيوري إذا ما كانت الإشارتان منفصلتين. أما إذا كان الأمر يتعلق بإشارة واحدة فلا تتجاوز سنة 443هـ. وهو ما يتطابق مع تغير السكة منذ سنة 444 هـ / 1049م عندما أصبح صرف الدينار الجديد 35 درهما (16)

وقبل الانتهاء وردت إشارة أخرى حول تسميات أخرى تكاد تكون غامضة فقد سئل القابسي " عن مركب بين أشراك سافر بها أحدهم إلى صقلية فأعطاه بعض الشركاء رباعية وقال له اشحن لي بها في خاصتي "(17) فما المقصود بالرباعية؟. وفي سنة 336هـ/848،47م أرسل المنصور الى الأستاذ جونر" ألف دينار رباعية منصورية" (18) فهل أن الألف دينار تسمى رباعية؟ أم المقصود أرباع دنانير؟

جدول لمسميات الدنانير

النسبة إلى	التسميات	الفترة	المقتطف	المصدر
الأسماء المنسوبة إلى المجال	المسكوكات المضروبة بإفريقية			
	الدنانير المهدية	449ـ501 هـ 1057ـ1108م	" وشرط أن يجهزها بألفي دينار مهدية"	الونشريسي،324/3، فتاوي المازري، ص 120

	الدنانير الصفاقسية	449ـ493 هـ 1057ـ1100 م	ـ "سئل المازري...عن الدنانير الصفاقسية المسماة بالربعية" ـ "و زعم القائم أنه لم يدفع إلا ثمانين صفاقسية"	ـ البرزلي، 6349، ور79 ظ. الونشريسي، 305/6. ـ المازري، ص 291.
	الدنانير السوسية	1/2 الثاني من القرن 5 هـ /11م	ـ "سئل أبو القاسم القاري السوسي عمن تزوج إمرأة بخمسين دينارا مرابطية النقد منها عشرون...فأخذت رجلها الذي دخلت به وقيمته ماية وخمسون دينارا من هذه السوسية".	ـ الونشريسي، 294/3
	الدنانير اللواتية	=	"... وفي إفريقية دنانير تسمى ثلثية ولواتية"	ـ البرزلي، 6349، ور 79ظ، الونشريسي، 305/6.
	المسكوكات المضروبة خارج إفريقية			
	الدنانير الطرابلسية	=	"عن الدنانير الصفاقسية... هل يمكن بيعها بالمرابطية والطرابلسية..."	ـ ن. م، س.

المسكوكات المنسوبة الى الأشخاص والحكام...	المسكوكات المضروبة خارج إفريقية			
	الدنانير المرابطية	منذ 450 هـ /1058م		ـن.م.س.
المسكوكات المنسوبة إلى كمية الفضة التي تحملها				
	ـ الدنانير الثلثية	1/2 الثاني من القرن 11/5	ـ" وفي إفريقية دنانير تسمى ثلثية"	البرزلي، 6349، ور79 ظ.؛ الونشريسي، 305/6
	الدنانير الربعية	=	"و عن الدنانير المسماة بالربعية"	=
	الدنانير السدسية	=	"و في إفريقية دنانير تسمى... سدسية"	=
المسكوكات المنسوبة إلى القيمة الصرفية	الدنانير السدسية	ق 11/5	"سئل ابن محرز عمن ثبت لها من قبل ولدها الغائب دنانير ثمانية أو سداسية"	البرزلي، 6349، ور25 و
	الدنانير الثمانية	=	= "سئل القابسي عمن تزوج امرأة بثلاثمائة دينار قيمة كل دينار ثمانية دراهم"	= الونشريسي، 154/3

النسبة إلى	التسميات	الفترة	المقتطف	المصدر
تسميات أخرى	الدنانير القديمة والجديدة	=		ابن عذارى، ج، ص 279
	الدينار التجاري	زمن القطيعة	"وفيها ضرب الدينار المسمى بالتجاري"	ن.م.س.، ص 287

جدول لمسميات الدراهم

النسبة إلى	التسميات	الفترة	المقتطف	المصدر
المسكوكات المنسوبة إلى	الدراهم القروية	1/2 الثاني من القرن 4هـ/10م	"وكانت الدراهم القروية خمسة عشر درهما و نصف"	ابن ميسر، المنتقى، ص 171.
النسبة إلى كمية غير الفضة	القطع الثلثية	=	"سئل التونسي عن مراطلة القطع الثمنية بالقطع الثلثية"	البرزلي، 6349، ور 78 ظ
	القطع الثمنية	=	=	=
تسميات أخرى	- الدراهم الوازنة - الدراهم الناقصة			الونشريسي، 456/6

	الدراهم القديمة والجديدة	ق 11/5	ـ "سئل التونسي عن مراطلة الدراهم القديمة بالجديدة المحدثة الآن" "سئل السيوري عمن بدل الدراهم القديمة بالجديدة من غير موازنة"	ـ البرزلي، 6349، ور 78 ظ ـ البرزلي، 5430، ور 195و

إن هذه التسميات تمدنا بفكرة هامة حول كيفية تعامل الناس في القرن الرابع والقرن الخامس /10ـ11م بالمسكوكات فقد تمكنوا من وضع جهاز كامل للتسميات والمصطلحات التي تعبّر عن ذهنياتهم الاقتصادية بالخصوص . وقد تعارفوا على استعماله دون تحديد للمكان والزمان والأشخاص. إنّ هذه الذهنية تختلف عن ذهنية السلطة والتي أشرفت على ضرب المسكوكات ولم تضع لها اسماء معيّنة هذه الأخيرة التي اصطلح عليها سكان إفريقية خلال هذه الفترة من عامة وتجار بالأخص، كانت الحاجة إلى وضعها ملحّة في السوق بين المتعاملين، فكان ذلك علمهم بالوضع الإقتصادي والنقدي (خصوصا) المميّزان للمنطقة. وتتضمن هذه التسميات إحالات إلى قيمة المسكوكات المتحدّث عنها إن كانت جيدة أو هابطة، قديمة أو جديدة، مضروبة في إفريقية أو خارجها، وزنها شرعي (عدلي) أو منخفض ومن ثمة التفريق والتمييز بينها على أساس المجال المنتمية إليه، الحاكم المشرف على ضربها، القيمة الصرفية لها (وبالنظر إلى العيار)... وكل هذه الاعتبارات هي التي تتدخل في تحديد قيمة النقود ، لذلك تناغمت معها التسميات المختلفة

لهذا كان لا بد من إعادة النظر إلى أهمية النقود والوثائق المتعلقة بها ـ خصوصا النصوص المتحدث عنها ـ في تحديد جانب من جوانب ثقافة السوق في افريقية في القرنين الخامس والرابع الهجري. هذه الثقافة التي اسهمت عدة ظروف في بلورتها دون قصد، إذ أنها ثقافة متكيفة مع الظروف ، وليدة لها. وهذه الثقافة هي ترجمة لمعاملات اقتصادية ونقدية (خصوصا) مختلفة ومرتبطة بما هو متوفر من نقود وبالتالي هي مفسرة للوضع الاقتصادي ـ النقدي عموما.

إن النصوص باختلاف أنواعها تساهم في إثراء معرفتنا أولا بالوضع النقدي لافريقية في العهد الزيري وخصائصه المميزة له، وثانيا بالذهنية المميّزة لسكان افريقية.

الإحالات :

1ـ انظر حول ذلك إدريس (هادي روجي)، الدولة الصنهاجية، تاريخ إفريقية في عهد بني زيري من القرن 10 إلى القرن 12، ترجمة حمادي الساحلي، دار الغرب الإسلامي ، ط 1 /1992، ج1ـ2؛ محمد الغضبان، تاريخ المسكوكات في العهد الزيري، دراسة لنيل شهادة الدراسات المعمّقة في التراث والآثار نوقشت في مارس 2003.

2. المضروبة أي المصنوعة، وهي من فعل ضرب يضرب النقود أي صنعها وهي مرادفة لفعل سكّ يسكّ سكاً وبعيد بنفس المعنى، والوظيفة تسمى الطبع والضرب والسك والختم يمكن الرجوع الى ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، ط 3، 1994، م 1، باب "الباء"، ص 543؛ بيروت، 1990 م10، باب "الكاف"، ص 440 الداعي إدريس، عيون الأخبار وفنون الآثار، السبع الخامس، تحقيق مصطفى

غالب، بيروت، 1975، ص 316" تطبع الدنانير والدراهم باسمه بالمنصورية" فتوى اللخمي. البرزلي، مسائل الأحكام، 6349، ور 41،ظ، وور45و، الماوردي، الأحكام السلطانية والولايات الدينية، تعليق خالد عبد اللطيف السبع العليمي، دار الكتاب العربي، ط 1، 1990، ص 273.ابن خلدون ، المقدمة، ص 262. القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، نسخة مصورة عن الطبعة الأميرية ومذيلة بتصويبات واستدراكات و فهارس تفصيلية وعلى دراسة وافية، مصر، ج3، ص 439 . " وتطبع بدور الضرب": ابن عذارى البيان المغرب، تحقيق ومراجعة ج س كولان و إليفي بروفسال، بيروت، ط 2، 1983، ج 1، ص 278." وأمر أيضا بسك ما كان عنده من الدنانير التي عليها أسماء بني عبيد فسبكت وكانت أموالا عظيمة" ابن خلدون ، المقدمة، دار الفكر، (د-ت) ص 261.

3- الونشريسي، المعيار المعرب والجامع المغرب عن فتاوى علماء إفريقية والأندلس والمغرب، خرجه جماعة من الفقهاء بإشراف محمد حجي ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت، 1981 ج3، ص 291،315،324. كذلك فتاوى المازري، جمع وتحقيق الطاهر المعموري، تونس، 1994 ص 120.

4- البرزلي، جامع مسائل الأحكام، مخطوط المكتبة الوطنية،عدد 6349، ور 75 ظ، ونشريسي، ج6، ص 305،. فتاوى المازري، ص 291.

5- الونشريسي، ج 3، ص 294 في فتوى لأبي القاسم الفاري السوي

6- انظر حول هذين الشخصين : إدريس (هـ ر)، الدولة الصنهاجية

7- ابن ميسر، المنتقى في أخبار مصر، انتقاه تقي الدين أحمد بن علي المقريزي، حققه وكتب مقدمته وحواشيه ووضع فهارسه أيمن فؤاد سيد، المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة ، 1981، ص 171 وتؤكد ذلك الرسالة المبعوثة من القيروان إلى مصر من قبل تاجر قروي سنة 390 هـ . /1000م طالبا من صديقه أن يبتاع له من أسواق الفسطاط بالدراهم القروية وهذه شهادة مباشرة ومعاصرة وهي شهادة تجعل من نص ابن ميسر أكثر مصداقية وتوجد هذه الرسالة بمجموعة وثائق الجنيزة التي درسها غويتن

.Goitein (S D) A, mediterranean Society, The Jewish communities of the Arab Word as portrayed in the documents of the Cairo Geniza vol I Economic Foundations p235

.GOITEIN(S.D)Lettrs of Medieval Traders, Princeton Univercity Press,1973

8- البرزلي، 6349، ور 79 ظ، الونشريسي، ج6، ص 305

9- لقد حاولت في بحثي لنيل شهادة الدراسات المعمقة التعرض لتدريج قدوم القبائل العربية وهو ما يمكن من فرضية أن يكون الأعراب قد قدموا قبل ذلك التاريخ بسنوات وعلى مراحل متتالية وهو يجعل الأسباب تختلف أيضا (انظر تاريخ المسكوكات في العهد الزيري). انظر إدريس، الدولة الصنهاجية ، ج1، ص 221 وما يليها ، كما يمكن الرجوع إلى مقالات الأستاذ راضي دغفوس " العوامل الاقتصادية لهجرة بني هلال وبني سليم من مصر الى إفريقية "المؤرخ العربي، 1981 أيضا مقال" أسطورة الكارثة الهلالية" حوليات الجامعة التونسية، 1968، عدد 5

10- البرزلي، 6349، ور 79 ظ.

11- الطاهر المعموري، فتاوى المازري، تونس ، 1994، ص 108.

12- الونشريسي، المعيارالمغرب والجامع المغرب عن فتاوى علماء افريقية والأندلس والمغرب، خرجه جماعة من الفقهاء بإشراف محمد حجي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981 ج 6، ص 313و 320.

13- إدريس، ج 2 ، ص 152، تعليق رقم 25

14- الونشريسي ج 3، ص 154 وفي فتوى لابن أبي . . . " من باع سلعة بستين دينارا سكة عشرية الصرف بكل دينار عشرة دراهم". البرزلي ن م س ور 47 ظ وسئل الشيخ أبو القاسم الغبريني عن "دراهم تونسية ولم يقولوا عشرية ولا ثمانية هل الدنانير عشرية فضة أو ثمانية فضة" الونشريسي ، ن.م.س، ص 261 - 262.

15- الجرائي، الأصداف المفضة عن علم صنعة الدينار والفضة، مخطوط المكتبة الوطنية بتونس، عدد 2046، ور 11 وجه وهو محقق من قبل الأستاذ خالد بن رمضان، عبد الحكيم القفصي، مجلة تاريخ المغرب Revue d'Histoire Maghrebine عدد 47- 48، ديسمبر 1987، ص 29-72 ص 30، 31، كما ذكر البرزلي في تعليقه عن سؤال التونسي في مراطلة الدراهم القديمة بالجديدة أنه "لا يجوز مراطلة القراريط اليوسفية بالثلثية أو الثمنية" والمقصود بالقراريط أنصاف الدراهم 6349، ور 78 ظ

16- ابن عذاري ج 1، ص 279.

17- الونشريسي، ج 9 ص 117

18- عيون ص 316

في القدس اللقاء أو نهاية العالم

بقلم : ألبار جاكار
ترجمة : مصدق الجليدي



تقديم :

كنا دعونا منذ بضعة أشهر في مقال تفضلت بنشره لنا مجلة الحياة الثقافية (عدد147، سبتمبر2003) تحت عنوان "الصمود الثقافي في عالم مختل التوازن"، إلى توحيد جهود القوى التقدمية وكل طلائع المجتمع المدني في العالم من أجل مقاومة كل مظاهر التوحش البادية في الليبرالية الجديدة وحليفتها الموضوعية والفعلية الصهيونية العالمية، في شكل صمود ثقافي يستلهم أقوى وأجود ما أنتجه العقل البشري من أفكار في خدمة الإنسان والإنسانية. ومن محاسن الصدف، كما يقال، أن توافقت رغبتنا هذه مع اختيار أسرة صحيفة لوموند ديبلوماتيك (العدد، ماي، 2004) لملف ثقافي فكري جاء تحت عنوان "مسارات الصمود والمقاومة". شارك فيه ثمانية من ألمع المثقفين المعروفين في العالم، مثل نعوم تشومسكي وألبار جاكار وإتيان بالبار وجاك فيكوبوف.

ولقد قدم رئيس الصحيفة ورئيس التحرير انياسيو رامونات Ignacio Ramonet هذا الملف بقوله "أن نصمد، هو أن نقول لا. لا للمخططات المشبوهة. لا للغطرسة. لا للعنف الاقتصادي. لا لسادة العالم الجدد. لا للسلط المالية. لا لتجمع الثمانية G8. لا لـ"اتفاقية واشنطن". لا للسوق الكليانية. لا للتبادل الاقتصادي الحر بإطلاق. لا لهيمنة "تجمع الشر" (البنك الدولي، صندوق النقد الدولي، المنظمة العالمية للتجارة، منظمة التعاون والتنمية الاقتصادية). [...] لا للفقر. لا للتخلف الاجتماعي. لا للموت اليومي لـ30ألف طفل. لا للحرب الوقائية. لا لحروب الغزو. لا للإرهاب. لا لمهاجمة المدنيين العزل. لا للتمييز بكل أشكاله... لا للتجسس على الأفكار. لا لتعميم الهاجس الأمني. لا للانحطاط الثقافي. لا للإعلام الكاذب. لا للإعلام الذي يتلاعب بعقول الناس. لا للأشكال الجديدة للمراقبة

أن نصمد هو أن نقول نعم. نعم للتآزر بين 6 مليارات من سكان كوكبنا. نعم لمخطط مارشال جديد لمساعدة إفريقيا. نعم للأدوية الأساسية للجميع. نعم لمقاومة الأمراض التناسلية نعم للمحافظة على ثقافات الأقليات. نعم للعدالة الاجتماعية والاقتصادية [...] نعم لشطب ديون البلدان الفقيرة. نعم لمنع "الجنات الضريبية". أن نصمد هو أن نحلم بأن عالمنا آخر مازال ممكنا. وأن نسهم في بنائه. هذا ما أعلنه Ignacio Ramonet.

إن جزءا من هذا الصمود الثقافي، وإن يكن رمزيا، ارتأيناه في ترجمة مقال أحد المثقفين العلماء حول ضرورة البحث عن بديل للنموذج الحضاري الغربي

* هذا النص ترجمة لمقال ألبار جاكار الذي جاء تحت عنوان "Finitude de notre domaine" بلوموند ديبلوماتيك. ماي، 2004، ص 28.



التنافسي الحالي، وهو مقال ألبار جاكار عالم البيولوجيا الوراثية المشهور.

***

إنّ أوّل شخص فهم التّحول الحالي الطارئ على الإنسانيّة وعبّر عنه لم يكن لا مسؤولا سياسياً ولا رجل علم وإنّما شاعر. في سنة 1945 كتب بول فاليري Paul Valery في "نظرات على عالمنا الرّاهن": "إنّ زمن العالم المتناهي قد بدأ". وإنّه لمن أولى الأولويات أن نلج حقبة جديدة من تاريخ الكائنات البشريّة. إلى زمن قريب، كان من الممكن النظر إلى المجال الذي بإمكاننا دخوله على أنّه مجال لا متناه ولا يكاد ينضب. فخرائط كوكبنا الأرضي كانت تشتمل على بقع كبيرة بيضاء مشار إليها على أنّها أراض بكر غير مأهولة وغير معروفة Terra incognita.

إنّ الخيرات التي كانت تهبنا إيّاها تتجدّد على نحو لا حصر له. إذا ما طرد بعضنا من أراض معيّنة فإنّه من السّهل، عندئذ، أن يجد غيرها في مكان آخر. ولكن من الآن فصاعدا لم يعد لدينا مكان آخر.

بعض المتفائلين يتخيّلون أنّه بإمكاننا النجاة من هذا التناهي بمحاولة الاستقرار على كوكب آخر. ولكنّنا نعلم أنّ أيّا من كواكب منظومتنا الشمسية ليس بوسعه أن يستقبل الجنس البشري على نحو دائم. أمّا بالنسبة للكواكب السيّارة حول نجوم أخرى (غير الشمس)، فإنّها من البعد بمكان، بحيث أن ذهاب وإياب أحدنا لاستكشافها يتطلب القرون العديدة، لذا فمن الحكمة أن نقتنع بأنّه مكتوب علينا الاستقرار إلى الأبد على وجه الأرض. علينا أن نرتّب أمورنا بحيث تتوافق مع هذه الضغوطات الكونية المفروضة علينا. بإمكاننا وبالتأكيد، أن نخطو من جديد خطوات أخرى على سطح القمر أو أن نجوب أنحاء المرّيخ، ولكن الأمر سيتعلّق فقط برحلات استكشافيّة ولا بغزو استيطاني. ما نقوله هنا ليس بالمرّة خبرا سيئًا: إنّه يمكّننا من أن نحدّد بكلّ شفافيّة عبارات عقد الرّباط بين كوكب الأرض والبشريّة وأن نتصوّر مشروعا واقعيّا حول الكيفية المثلى للتعايش فيما بيننا.

* كوكبنا الأرضي: لقد بات معروفا لدينا الآن على نحو كامل: إنّنا جبنا في كلّ أرجائه واستكشفنا أدق جيوبه، كما أنّنا أعددنا بناء تاريخه وشرعنا بعد في بسط جدول ثرواته.

* البشريّة: هذا اللّفظ لا يخص فقط هذه البضع 6 مليارات من الأشخاص الأحياء حالياً، ولكن كذلك جملة الناس الذين سبقونا، ولا ننسى خاصة الذين سيأتون في المستقبل. وهذا يمثّل، كما يمكن أن نأمله، مجموعا يقدّر بعدّة مليارات من الأشخاص (على الأقل في الفرضية التي لا تفكّر في الانتحار الجماعي الذي تعدّه الآن الدوّل الماسكة حقّا وفعلا بأسلحة الدمّار الشامل، وبالخصوص الأسلحة النوويّة) قطعا، إنّ البشر الذين لم يولدوا بعد لا يمكنهم التعبير عن رأيهم، ولكن، إنّ نحن رغبنا في تحقيق ديمقراطية ممتدّة في الزمان كما في المكان، فعلينا الأخذ بعين الاعتبار احتياجاتهم وأن نسمعهم برغم غياب العبارة.

إنّ ارتفاع العدد الحالي للبشر، يحجب حقيقة هشاشة جنيسنا البشري. فطوال القسم الأعظم من تاريخه ظلّ عدد أفراده منخفضا جداً وكان بإمكان الضغوطات العمياء للمحيط أن تبيده بالكامل، ولكن لحسن حظّنا، أنّنا خلافا لكلّ الموجودات المحيطة بنا لا نتلقّى بسلبية كلّ ما يحدث لنا ولا نستسلم بالتالي بسهولة لحتمية المصير. حديثا فقط، ومنذ ما يقرب عن عشرة آلاف سنة [ظهر الإنسان منذ حوالي 3 ملايين سنة]، عرفنا كيف نخترع الفلاحة لنتحصّل من الأرض على غذاء يفوق ما هي مستعدّة أن تهبنا إيّاه بصفة تلقائية. عددنا تضخّم وتجاوز في بداية الحقبة المسيحية، مائتا أو ثلاث مائة مليون بشر. ولقد ظلّ لمدّة طويلة في هذا المستوى خلال القرون الأخيرة قبل أن يعرف ازديادا سريعا نتج عنه انفجار ديمغرافي كبير.

هذا الانفجار الديمغرافي، خلال النصف الثاني من القرن العشرين، يمكن أن يبدو أمرا محيرًا: إنّ عددنا يتضاعف مرّة كلّ أربع سنوات. وهذا نسق لا يمكن بطبيعة الحال أن يستمر من حسن الحظّ، هذا النسق أخذ في التراجع بأسرع ممّا أعلنه المختصون في الديمغرافيا. التنبؤات الحالية تشير إلى استقرار محتمل، مع نهاية القرن الواحد والعشرين، في مستوى تسعة مليارات من البشر. المشكل مطروح إذن بصفة واضحة: كيف يمكن أن نوفّق بين حاجاتنا الحيويّة وما يوفره لنا كوكبنا من غذاء وماء وهواء؟

السؤال يطرح عادة باللّغة التالية: هل أنّه بإمكان الأرض أن تطعم هذا العدد الهائل من البشر ؟ والجواب هو ببساطة. نعم. بإمكانها أن تضمن لنا ذلك حتّى في غياب "ثورة خضراء" جديدة، فإنّ كميّة الغذاء المتاحة كافية. لاشكّ أن

أعدادا كبيرة من البشر الآن جائعون ولكن هذا مشكل توزيع للطيبات أكثر منه مشكل إنتاج

في الواقع، إنّ مواد الاستهلاك التي تتهدّدنا ندرتها ليست الطعام، ولكنّها مواد كان رجال الاقتصاد في السابق لا يعيرونها أي قيمة، لأنّها كانت تبدو غير قابلة للنفاد. إنّها الماء والهواء. فنمط العيش الغربي، مع أخذه لمنحى تعميمي على كامل البلدان، أفرز هشاشة المناخ الذي يتوقف عليه هذان الموردان الحيويان اللّذان بالرّغم من وفرتهما إلاّ أنهما واقعان تحت رحمة ملوّثي البيئة

ما قمنا به إلى حدّ الآن هو أنّنا فهمنا، بملاحظتنا لما آل إليه أمر المناخ، إنذار Paul Valery: إنّ عواقب أعمالنا تتجاوز ما يقدر محيطنا الصّحي على تحمّله وهذه العواقب تكون أحيانا غير قابلة للتدارك. فبعض ما فسد لا يمكن إصلاحه أبدا.

إنّه إذن، لمن أوكد الحاجات أن نخضع أعمالنا جماعيًا للمناقشة والانتقاء. هذه مسألة بديهيّة بالنسبة لكلّ ما تهبنا الأرض من خيرات، هذه الخيرات التي لا تهبها لنا إلا مرّة واحدة [أي بحسب منوال تعامل ايجابي معها] إنّ القضاء على فرص تولّد هذه الخيرات من الطبيعة هو حرمان نهائي للأجيال القادمة منها. وكلّ ما لا يقبل التجديد بالرّغم من التبديد يجب أن يعتبر" إرثا إنسانيا مشتركا "Patrimoine d'humanite" هذا المفهوم اقترح من منظمة الأمم المتّحدة للتربية و الثقافة والعلوم (اليونسكو) بخصوص الأعمال الفنية فالمعابد والكنائس [والجوامع] لا تعود بملكيتها حقا إلى الأفراد وإنّما للجماعات، إنّها ملك للبشريّة لا حقّ لأحد في إفنائه وما هو مقبول بالإجماع بالنسبة للأثر البوذي لبروبودور Borobodur او لكنيسة شارتر[أو لمكتبات الصحراء لموريطانيا]، يجب أن ينسحب على غابة الأمازون [أو واحة شنني- النّحال بالجنوب التّونسي] أو أي منجم بترول بصفتها من الأعمال "الفنية" للطبيعة. ليس المقصود هنا منع كلّ عمل تعديلي للكوكب، ولكن المراد هو أن لا نمرّ إلى الإنجاز إلاّ بعد أن تقدّر العواقب وأن نأخذ بعين الاعتبار مصالح الجميع، سواء أكانوا أحياء أو سيولدون. كيف يمكن تركيز لوبي يضطلع بمهمة التكلم باسم الذين لا يستطيعون أن يعبرّوا عن آرائهم لكونهم لم يولدوا بعد ومع ذلك ليسوا بأقلّ انهماما بالأمر. من حسن الحظّ أنّ ضرورة التّصرّف الرّشيد في الموارد الطبيعية من قبل البشريّة بوظيفتها العائليّة [بوصفنا آباء وأمّهات الأجيال القادمة] قد أصبحت مستشعرة، فهنالك بعض التدابير الأوليّة المتّخذة في هذا الاتجاه. ما فعل مع قضية الأنتركتيك L'antarctique مثال على ذلك. ومع أنّ المسألة شاهدت بعض صعوبات الحلّ في البداية، نظرا لتنازع اثنتي عشرة قومية عليها، تنازع الأكلة على كعكة كبيرة، بدعوى أن كلّ واحدة منها قد استكشفت أحد أجزاء هذه القارّة. إلاّ أنّ حكم العقل قد وجد طريقة إلى التطبيق ففي سنة 1959، تمّ إمضاء اتّفاق دولي حول هذه القضيّة. هذه القارّة منذ ذلك الحين أصبحت محميّة دوليا. كلّ ما من شأنه أن يحدث خللا مزمنا في التوازنات المحليّة قد أخضع لتشريعات صارمة. لقد أصبحت الأنتركتيك جزءا من التراث العالمي المشترك، ولا شيء يمنع من توسعة نطاق الاعتراف بذلك شيئا فشيئا على بقية القارات.

ما يصعب على البشر إدراكه هو أنّ علاقتهم المتفهمة مع الكوكب هي بالأساس تفهمهم لبعضهم البعض. فالنتيجة الأولى لتناهي مجالهم الحيوي الكوكبي هو ضرورة انخراطهم في علاقة تفاهم وتعاون وشراكة حقيقية. وما يجعل مسؤولية الجميع أعظم فأعظم إزاء هذا التناهي الكوكبي الحيوي ليس فقط ارتفاع عدد البشر، ولكن خاصةً، التّطور البالغ في وسائل الاتّصال. فزمن التنقلات الذي كان يعدّ في السابق بالأسابيع وبالأشهر، أصبح يقاس منذ الآن بالساعات أو الدقائق، والمعلومات أصبحت تنقل حينيا: إنّنا اليوم، الشهداء المبصرون لأحداث تجري في قارّات أخرى. لم يعد ممكنا تصوّر أن يكون بإمكان أي كان التصرّف بمنأى عن مراقبة الآخرين. إنّ قرارات أحدنا، سواء أكان فردا أو جماعة أو أمّة لها انعكاساتها القريبة أو البعيدة على مصائر كلّ الآخرين، ولذا فلكلّ الحقّ في أن يشارك في منع القرارات التي تمسّ ببقية متساكني الكوكب.

إنّ هذه الضاغطة تبدو غير متحملّة، وفي الحقيقة هي مفتاح ولوج كلّ واحد إلى المنزلة التي تجعل منه إنسانا بحقّ، وكلّ محاولة للتّملص هي في واقع الأمر تفريط في ثروة أساسيّة: "إنسيتنا" "Humanitude" لا بما هي مستوعبة من الطبيعة وإنّما بما هي نتاج جهدنا البنائي.

"إنّ أحدنا لا يولد إنسانا وإنّما يصير إنسانا"، كما قال اراسم Erasme وبالفعل، فالطبيعة تأتي لنا بكلّ المعلومات الضروريّة لبناء عضو في جنس الرّجل ذي

العقل Homo sapiens، ولكن توفّر منبع آخر أمر ضروري للتمكّن من تشكيل الوعي بالانوجاد. هذا المنبع غير البيولوجي لا يمكن أن يكون إلاّ ملاقاة الفرد لبقيّة نظرائه البشر. إنّ الذي نتحدّث عنه عندما نقول "أنا ليس هو المتحدّث ذاته: إنّه شخص مكوّن من كلّ الروابط الناتجة عن تلك اللقاءات مع الآخرين. فخصوصيتنا، كجنس بشري، هو ذلك الأداء الذي بإمكاننا القيام به والذي يميّزنا جذريا عن بقيّة الأحياء الآخرين كلّهم وهو المتمثّل في ثراء تبادلاتنا. منعزلين، لا نكون سوى بدائيين متوحّشين أمّا ما يجعل كلّ واحد منّا إنسانا فهي التقاءاتنا لبعضنا البعض.

إنّ التبعيّة البينيّة L'interdependance المفروضة علينا بسبب محدوديّة مجالنا الحيوي تخلق ظروفا مواتية لتعدّد هذه الالتقاءات إنّها [لو فهمت على حقيقتها] لتمثّل فرصة حيويّة لنا جميعا، إن عرفنا كيف نستغلّها لصالحنا. ولكن علينا أن نعلم أنّ الالتقاء فنّ صعب ولا يحدث هكذا بصفة تلقائية. إنّه يتعلّم، وإنّ تعليمه للجميع ليمثّل المهمّة الأوكد للجماعات.

ماهو واقع، هو أنّ النموذج الاجتماعي المهيمن حاليا هو النموذج الغربي وهو وإن كان بإمكانه أن يتبجّح بنجاحاته الباهرة على صعيد النجاعة الماديّة، إلاّ أنّه أخفق تماما في مستوى وضع البشر وجها لوجه [في علاقة تعارف واعتراف متبادل]. لقد ارتكب حقيقة الخطأ الجسيم عند اتّخاذه المنافسة محركا لدفع العلاقات بين البشر، أي حثّ كلّ واحد منهم على محاربة كلّ الآخرين.

طوال مغامرة بشريّة ما، كلّ شيء يحسم خلال اللقاءات. وأن يجعل من هذه اللقاءات صداما يفوز رابحا وخاسرا ففي هذا هدر لكلّ غنى التبادل الذي كان بالإمكان أن يعود بالفائدة العادلة على كلّ الأطراف.

ومع هذا فصيغة التنافس والصدام هذه يقدّمها لنا مجتمعنا على أنّها ضرورة. إنّ المكانة المتميّزة، التي تعطيها اجهزة الإعلام، عن غير حقّ، إلى بعض الأحداث غير ذات الأهميّة مثل نتائج المسابقات الرياضيّة لهي المثال الأبرز لهذا التشويه البنيوي الكاريكاتوري للقاءات البشر.

إنّ حياة كلّ واحد منّا، فردا كان أو جماعة لترتدّ هكذا إلى سلسلة من المعارك، مخسورة من قبل المنتصر والمنهزم فيها على حدّ سواء ومنذ البداية. يا للخسارة! إنّها لمهمّة عاجلة للجنس البشري أن يستبدل نموذج التنافس بنموذج مغالبة الذات، أي التفوّق على الذات بمساعدة كلّ الآخرين. بالنسبة للغربيين، هذا يستدعي إنجاز ثورة وهذه الثورة يمكن ألاّ تكون عنيفة إذا ما شرع فيها انطلاقا من المدرسة.

يا لها من فرصة: إنّنا نسهم في التّحول إلى عصر جديد. سواء أحببنا أم كرهنا، فإنّ البشريّة ستنخرط في طريق جديدة حيث لا يكون اختيار الإدارة إلاّ جماعيا. ينبغي إذن وضع هياكل قيادة كونيّة تنطلق في بدايتها من منظمة الأمم المتحدة وبعض المنظّمات المختصّة مثل اليونسكو أو المنظمة العالمية للصحّة. ولكن لتمكين هذه المنظمة من الصلاحيات التي عدت ضرورية من أجل التكامل بين البشر، يجب أن يجري تحويل عميق وجذري على منوال اشتغالها.

هذا يتطلب بطبيعة الحال جهدا ذا نفس طويل ومع هذا، يمكن أن يقع بصفة سريعة، إبراز القطيعة مع الوضع الحالي للمنظمة بتطبيق بعض الإجراءات الرّمزية.

يمكن مثلا وعلى سبيل البداية أن يقع نقل إدارة المنظمة إلى مكان آخر. فشبه جزيرة منهاتن - رمز ثقافة المنافسة والاقتصاد المهيمن والمالية الخالية من الاعتبارات الإنسانية - هذا المكان، ليس على الأرجح الموقع المفضّل لاستقبال اللقاءات التي ستترجم عن مخاوف وآمال كلّ الشعوب. وعند البحث عن موقع أكثر ملاءمة لهذا الدّور الجديد للمنظمة فإنّ الأنظار ستتجه على الأرجح بعيدا عن نيورك، بعيدا جدا عن الأمة التي تعتبر اليوم الأكثر غطرسة وتعجرفا من بين الأمم. لمَ لا تتجه الأنظار إلى إحدى تلك الرّبوات حيث أمكن للبشر أن يعبّروا، طوال قرون طويلة عن هواجسهم حول وحدة المصير الإنساني: هذا ما تترشح له القدس بجلاء...

العلاقات الأدبية بين العرب والغرب

علي القاسمي

الكاتب وأعماله :

منذ ما يربو على نصف قرن و الأديب الأكاديمي العراقي الدكتور صالح جواد الطعمة يواصل، بحماسة وتفان، مشروعه الرامي إلى ترقية العلاقات الأدبية بين العرب والغرب، دارسا ومدرّسا وباحثا ومترجما، فنشر، باللغة الإنجليزية وحدها، ما يناهز ثمانين كتاباً ودراسة ومقالا،وما يقرب من ضعف هذا العدد من الأعمال باللغة العربية، إضافة إلى عشرات المحاضرات في أرقى الجامعات الأمريكية مثل هارفرد، وبرنستون، ومشيغان، وإنديانا، وذلك إيمانا منه بأن توثيق العلاقات السياسيّة بين الامم لا ينبني على متانة المصالح الاقتصادية والتجارية بينها فحسب، و إنما كذلك على قوة العلاقات الثقافة بصورة عامة والعلاقات الأدبية بصفة خاصة. فهذا النوع من العلاقات هو الذي يتيح لنا فهماً أكبر لثقافة الآخر، أي لطريقة تفكيره، ويمكننا من تفهّمه، وبالتالي من التفاهم معه

ويكاد الدكتور صالح جواد الطعمة يلفي نفسه حاملا لراية العلاقات الأدبية العربية الأمريكية في معركة حاسمة وليس له من مناصر سوى قلة قليلة ممن تعوزهم آلة الحرب ودربتها ما أدى إلى انسحاب أكثرهم من الساحة. ويعود تشبث الدكتور الطعمة في موقعه واستمراره في النضال إلى تضافر مجموعة من العوامل النفسية والمهنية. وأول هذه العوامل - في نظري - تربيته التي جعلت من التواصل الثقافي مع الامم الأخرى قيمة متجذّرة في نفسه. فقد نشأ في مدينة كربلاء التي تضم تربتها ضريح الإمام الحسين بن علي بن أبي طالب والتي تستقبل سنوياً ملايين الزوار المسلمين من جميع أنحاء العالم على اختلاف أعراقهم وألوانهم وثقافاتهم. وكانت لعائلته - آل الطعمة - سدانة الضريح التي تتطلب استقبال الزوار، والترحال بهم، وترتيب إقامتهم وتيسيرها، ومساعدتهم في استيعاب شعائر الزيارة المدوّنة باللغة العربية، وترجمتها لهم، وتمكينهم من فهم طريقة الحياة في تلك المدينة العربية المقدسة.

وكانت بواكير شعره (نشر مجموعتين شعريتين : ظلام الفيوم والربيع المحتضر، بغداد، 1950، 1952) تعكس بعض جوانب تلك الحياة الثقافية الحافلة بالفكر، الزاخرة بالتواصل. وحينما درس الأدب العربي في دار المعلمين العالية ببغداد كانت هذه الكلية تضم رواد مدرسة الشعر الحر كبدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي الذين تأثروا بالشعر الإنجليزي شكلاً ومضمونا وترجموا عددا من قصائده.

وعندما تخرّج بتفوق في دار المعلمين العالية ابتعثته الحكومة العراقية إلى الولايات المتحدة لمواصلة دراسته العالية في جامعة هارفرد، فتخصص في الدراسات اللغوية والأدبية المقارنة وتتلمذ على اثنين من أشهر الأساتذة هما أي

أي ريتشاردز، الشهير بكتابه "معنى المعنى" الذي ألفه مع أوغدن، وكذلك بكتابه "مبادئ النقد الأدبي" وتشارلس فرغسون، الذي يعدّ في طليعة اللغويين الأمريكيين المعاصرين والذي درس ظاهرة الازدواجية اللغوية في أربع لغات عالمية من بينها العربية. وحصل الطعمة على الدكتوراه من جامعة هارفرد، وعاد إلى العراق ليدرّس في قسم اللغة العربية وآدابها في دار المعلمين العالية نفسها، وأصبح معاونا لعميدها، ثم مديرا عاماً للعلاقات الثقافية في وزارة التربية والعليم، وبعدها مستشارا ثقافيا في السفارة العراقية في واشنطن. وبعد انقلاب 1963، غادر السفارة ليصبح أستاذا للأدب المقارن في جامعة إنديانا في مدينة بلومنغتون، ثم رئيساً لقسم "لغات الشرق الأدنى وثقافاته، والدراسات الإفريقية، والأدب المقارن" في تلك الجامعة.

الكتاب ومضامينه :

ففي كلّ أطوار حياته، وفي مختلف مواقعه العلمية، وفي جميع المناصب الإدارية والدبلوماسية والأكاديمية التي تقلدها، كان الدكتور صالح جواد الطعمة شديد الصلة بالفكر والأدب، مولعا بمعرفة الآخر، متهمكا في تنمية التبادل الثقافي، فلا عجيب أن يؤلف كتابا "في العلاقات الأدبية بين العرب والغرب" ينضاف إلى عشرات الأعمال القيمة التي أنجزها في هذا المجال، وآخرها كتابه باللغة الانكليزية "الأدب العربي في الترجمات الإنكليزية 1947 ـ2003"، المنتظر صدوره في لندن سنة 2005.

ويشمل كتابه "في العلاقات الأدبية بين العرب والغرب"، الذي يُعني بعلاقاتنا الأدبية مع الغرب الناطق بالانكليزية، على عشر دراسات كُتبت بمنهجية أكاديمية رصينة، وتتسم بدقة البحث وشمولية الاستقصاء، وعناوينها كالتالي : التلقي الأمريكي للأدب العربي، الشعر العربي الحديث المترجم إلى الانكليزية، الحب الفروسي أو شعر التروبادور ونظرية أصوله العربية، شوقي واثاره في مراجع غربية مختارة، نازك الملائكة وآثارها في بعض اللغات الغربية، بين مسرحية "ابن حامد أو سقوط غرناطة" وقصة "كنز القرطبي"، الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة، "الفكر" حرم آمن بلا جدران، البعد العالمي في مجلة الفكر 1955 ـ1985، تلقي نجيب محفوظ في المطبوعات الأمريكية. وسنتناول في هذا المقال بعض المعالم في الكتاب

ضعف التلقي الأمريكي للأدب العربي :

أول حقيقة اكتشفها الطعمة في الولايات المتحدة الأمريكية وأخذت تمض في نفسه هي ضعف تلقي المثقفين الأمريكيين للأدب العربي. فعلى الرغم من مرور أكثر من قرن ونصف على تأسيس الجمعية الشرقية الأمريكيّة (تأسست عام 1843 من أجل دراسة الحضارة العربيّة الإسلامية في عصور ازدهارها وتقييم تأثيرها اللاّحق)، فإن التلقي الأمريكي للأدب العربي هزيل جدا بحيث لا تزيد الدراسات والترجمات التي نشرت في مجلة الجمعيّة في الفترة من سنة 1843 إلى سنة 1950 عن عشرين دراسة وترجمة فقط "يتناول بعضها أعمالا ثانويّة أو ينتمي إلى الأمثال والتراث الشعبي والغناء أو إلى الدراسات النظرية أو النقديّة "(الطعمة : 13). ولم تقدم مجلة (العالم الإسلامي) التي صدرت في الولايات المتحدة الأمريكيّة عام 1911 أية خدمة تذكر للأدب العربي، لاهتمامها أصلا بالجانب البشري كما لا يتعدى عدد الأطروحات الجامعيّة التي تتصل بالأدب العربي في الجامعات الأمريكيّة عدد أصابع اليدين من بين ما ينيف على الف أطروحة دكتوراه قبلت في الجامعات الأمريكيّة في الفترة من سنة 1883 إلى سنة 1968. ومن ناحية أخرى فإن ما ترجم من الأدب العربي إلى اللغة الإنجليزيّة محدود في نطاقه.

فلو أخذنا أشهر شاعر عربي حديث، وأعني به أمير الشعراء أحمد شوقي، فإن عدد ما ترجم من قصائد كليا أو جزئيّاً، إلى اللغة الإنجليزيّة، لا يتعدى 82 قصيدة، طبقا لإحصائية أعدها الدكتور الطعمة وضمنها كتابه موضوع البحث (ص 125ـ 131)، كما تبين ببلوغرافية أعدها الدكتور الطعمة (ص 132 ـ 144) أن أحمد شوقي لم يذكر في المصادر الإنجليزيّة إلا في 131 مصدرا فقط من بين ملايين الكتب الانجليزيّة التي تتناول الآداب العالميّة.

وليس نصيب السرد العربي من الاهتمام الغربي بأفضل من نصيب الشعر العربي ففيما يخص أشهر روائي عربي، وأعني به نجيب محفوظ، ظلت الدراسات التي تتناوله محصورة في الأوساط الجامعيّة الأمكريكيّة ولم تصل جمهور القراء إلا بعد أن حاز على جائزة نوبل للآداب عام 1988 (وقد أورد الدكتور الطعمة في كتابه ببليوغرافيّة شاملة لما ترجم من أعمال نجيب محفوظ وما كتب عنه في اللغة الإنجليزيّة قبل 1988 وبعدها، ص 375ـ 403) فإذا كان تلقي أشهر أديبين عربيين حديثين ـ شوقي ومحفوظ ـ من قبل القارئ الانجليزي ضئيلا، فإن ذلك يدل على أن الاهتمام

بقية الأدباء العرب اهتمام ضئيل لا يساعد على تنمية العلاقات الأدبية بين العرب والغرب إلى المستوى المنشود.

أسباب ضعف العلاقات الأدبية العربية ـ الغربية :

وفي تعليل هذا الضعف الظاهر في التلقي الأمريكي للأدب العربي، يرى الدكتور الطعمة أن التلقي عملية معقدة تخضع لمؤثرات يتصل بعضها بالمصدر من حيث حيويته وقوته الإبداعية، وأن هذه العملية تزداد تعقيدا عندما يمر التلقي الأدبي عبر الحدود اللغوية، لا بسبب اختلاف اللغة فحسب، بل كذلك بسبب اختلاف التقاليد الأدبية وبتأثير جملة من العوامل الحضارية والدينية والسياسية وغيرها.

ويعود أول أسباب ضعف التلقي الأمريكي للأدب العربي إلى أن الثقافة العربية كانت في حالة انحطاط وجمود عندما بدأ التلقي الأمريكي. وأن أدبنا لم يصبح حداثيا بعد آنذاك، بمعنى أنه لم يتمكن من تقديم رؤية جديدة للعالم والحياة، ناتجة عن طرائق تفكير مبتكرة ونابعة من ذات الفرد وحريته ومشاعره، وإسقاط تلك الذات على المجتمع بأسلوب يبتعد عن الوضوح المطلق والبساطة التامة اللذين يؤديان إلى إغلاق عملية التأويل والتفسير والإيحاء والإشعاع، ويجعلان من الصعب تفجير أكبر عدد من الدلالات لدى المتلقي. ولكي يكون أدبنا حداثيا ينبغي له أن يكون نتاج جهد متجدد في تطلعه إلى قيم ومضامين جديدة تصاغ في أشكال وأساليب تعبيرية جديدة. وهذا لا يعني أن تكون الحداثة في علاقة تضاد تام مع التراث وانقطاع كامل عن الماضي، وإنما يعني أن الحداثة توسّع مفهومنا لتراثنا وماضينا. ويعزو الدكتور الطعمة عدم تمكن الأدب العربي من الاتصاف بالحداثة إلى افتقار المجتمع العربي إلى التحولات الجذرية التي عاشها الغرب قرابة بضعة قرون في المجالات الفكرية والعلمية والإقتصادية والإجتماعية (ص 225 ـ 240). كل ذلك يجعل النصوص الأدبية العربية لا ترقى إلى ذائقة القارئ الغربي الذي اعتاد الحداثة الفنية منذ أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين حينما تبلورت الحداثة الغربية في حركة خاصة لها تياراتها المتعددة في الأدب والفن، كالتيارات المستقبلية والتصويرية والانطباعية والسريالية وغيرها.

و ثاني أسباب ضعف التلقي الأمريكي للأدب العربي يرجع إلى أن الاستشراق الأمريكي لم يقم بدور ملحوظ في التعريف بإنجازات الأدب العربي، عن طريق الدراسة والترجمة، بل على العكس من ذلك فقد أفرز الاستشراق الأمريكي ـ مثل نظيره الأوربي ـ ملاحظات سلبية عن الأدب العربي كقول المستشرق ويكنز في ختام مدخل الأدب العربي القديم في الموسوعة الأمريكية (طبعة سنة 1985) "قد ترجم قليل من الأدب العربي، وكثير منه بحكم طبيعته لا يقوى على الترجمة (أي لا يصلح للبقاء بعد الترجمة)" (ص 9). وكقوله في دراسة له عن الأدب العربي الحديث: "لن أقف طويلا عنده، لأني أشك في أن يكون هناك الكثير مما يستحق الذكر عنه. إن معظمه ـ إن لم يكن كله ـ يبدو لي تقليدا خاضعا لأسوأ ملامح أدبنا الحديث" (ص 9).

وليس هذا المستشرق استثناء بين زملائه بل يمثل الأغلبية الغالبة منهم، وهم وأسلافهم من المستشرقين مسؤولون عن الرؤية السلبية للأدب العربي، وهي رؤية ناتجة عن التعصب الذي ورثه الغرب تجاه الثقافة العربية الإسلامية، أو عن التعالي الأدبي تجاه الآداب الأخرى، أو الوقوع في فخ التعميم وإطلاق الأحكام، أو قصور فهم المستشرق اللغة العربية وعجزه عن تذوق الأدب العربي في لغته الأصلية (ص 10). وبعبارة أخرى، فإن الاستشراق الذي اتخذ من الشرق موضوعا لدرسه، هو مؤسسة غربية تستجيب لشروط الثقافة الغربية ومفاهيمها وأهدافها ومناهجها أكثر من حرصها على تفهّم الشرق وتقديم أفضل معطياته بأبهى حلة إلى الغرب. وهذا ما دعا أدوارد سعيد إلى تعرية المستشرقين في كتابين هما: "تغطية الإسلام" و"الاستشراق"، وتحميلهم بعض المسؤولية عن الصورة النمطية السلبية السائدة في الغرب عن العرب وثقافتهم: "فالعرب، مثلما يتصوّرون، راكبي جمال، إرهابيين، معقوفي الأنوف، شهوانيين، شرهين، تمثل ثروتهم غير المستحقة إهانة للحضارة الحقيقية، وثمة، دائما، افتراض متربص بأن المستهلك الغربي، رغم كونه ينتمي إلى أقلية عددية، ذو حق شرعي إما في امتلاك معظم الموارد الطبيعية في العالم أو استهلاكها أو كليهما. لماذا؟ لأنه بخلاف الشرقي: إنسان حق". (1)

وهذا ما دعا عددا من المستشرقين المنصفين إلى رفض لقب "مستشرق"، كما فعل الفرنسي أندريه ميكيل الذي قال: "إني أرفض أن أسمى مستشرقا. أنا مستعرب وقع في دائرة سحر الأدب العربي"(2).

إضافة إلى ذلك كله، فإن دور الجامعات الأمريكيّة في تدريس الأدب العربي وترجمته، هو دور ضئيل، لا من الناحية الكمية فحسب بل من الناحية الكيفيّة كذلك. إذ انصب اهتمام تلك الجامعات على تدريس مادة اللغة العربيّة لا لفهم آدابها، و إنما بوصفها أداة في خدمة حقول معرفيّة أخرى مثل اللغات السامية أو التاريخ أو الدين، كما كان الأمر قبل الحرب العالميّة الثانية، أو لخدمة حقول معرفيّة أخرى مثل السياسة والإقتصاد كما أضحى الأمر بعد الحرب العالميّة الثانية. وإذا كانت الجامعات الأمريكيّة لم تعد خريجيها لنقل الأدب العربي إلى اللغة الإنجليزيّة، فإن أقسام اللغة الإنجليزيّة في الأقطار العربيّة، هي الأخرى، لا تكوّن طلابها للقيام بتلك المهمّة، وإنما ليكونوا مدرسي لغة إنجليزيّة في المدارس. وإضافة إلى ذلك فإن هدف أقسام الترجمة في الجامعات العربيّة هو تأهيل مترجمين للعمل في المنظمات الدوليّة، وليس لنقل الأدب العربي (3).

تسويق الأدب العربي :

الأدب بضاعة تخضع لمقاييس الجودة والتسويق، فإما أن تكون البضاعة جيدة ويعرف أهلها كيفيّة تسويقها فتصبح مرغوبة رائجة، وإما أن تكون رديئة ولا يحسن أصحابها الإعلان عنها والدعاية لها فتمسي بائرة كاسدة. وهناك حالات قليلة يؤدي فيها التسويق الجيد إلى ترويج بضاعة سيئة، وهذا هو الاستثناء الذي يؤكد القاعدة، كما يقول الفرنسيون. وتنمية العلاقات الأدبيّة مع أمّة من الأمم -مثل تنمية العلاقات الاقتصاديّة والتجاريّة- يتطلب استراتيجيّة طويلة الأمد تشمل تطوير النظام التربوي، وترقية دراسة الآداب وترجمتها، ونشر تعليم اللغة العربيّة لغير الناطقين بها، وتشجيع المفكرين والأدباء ومد جسور الصداقة والتعاون بينهم وبين زملائهم من الأمم الأخرى، ودعم صناعة الكتاب وتكنولوجيا المعلومات والاتصال، والاستثمار في دور النشر ووسائل الإعلام في البلاد الأجنبيّة.

الإحالات :

* قراءة في كتاب صالح جواد الطعمة، في العلاقات الأدبيّة بين العرب والغرب- جدّة النادي الأدبي الثقافي، 2003، 420 صفحة وأرقام الصفحات الواردة في المقال تحيل على هذا الكتاب.

1- إدوارد سعيد، الاستشراق : المعرفة، السلطة، الإنشاء ترجمة كمال أبو ديب (بيروت : المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط 6 : 2003) ص 131

2- ندديا أنجيليسكو، الاستشراق والحوار الثقافي (الشارقة دائرة الثقافة والإعلام، 1999) ص 15

3- علي القاسمي، " دور الأدب في التقارب العربي- الأمريكي " ورقة قدمت باللغة الإنكليزيّة إلى ندوة أوربا، أمريكا، والإسلام" في منتدى أصيلة- المغرب، آب/ أغسطس، 2003

الشاعر العربي والسلطة

قراءة في متون الشعر العربي القديم

زرقاوي عمر

قد يستقرّ في ذهن القارئ وتنفرد به المرجعيّة السياسيّة للسلطة المحصورة في ممارسة الطبقة الحاكمة داخل البلاطات (السلطان/ الأمير/الوزير...) بيد أن الحقيقة المستقرّة في الذهن عبر القراءة الفعليّة للعنوان ليست الحقيقة داخله، إذ القراءة المستقصية لرحلته تبعثر تلك المرجعيّة وتشظيها، لتسود هلامية وضبابيّة متوازية مع تلك الضبابيّة التي وسمت مفهوم المثقف في الخطاب العربي القديم.

وللوقوف على حقيقة تلك الهلامية فإنه يجمل بنا تسليط الضوء على مختلف المنظومات التمرعيّة باستحضار الوعي المعرفي والقرائي لبداية نشوء الشعر والشاعر، حيث تستوقفنا بادئ ذي بدء المنظومة اليونانيّة و وريثتها الرومانيّة، لنقف على بدايات المواجهه بين الشعر والفلسفة باعتبار هذه الأخيرة مركز المعرفة اليونانيّة، مركزية صبغها عليها المعطى الأفلاطوني في الجمهوريّة الذي زاد تلك المعرفة المركزيّة إشعاعية والبسها حلة القداسة التي لن تخلع أبدا، لارتباطها بإسعاد الإنسانيّة.

لقد قدم أفلاطون تراتبية للنفوس رأسها النفس العاقلة التي يحتكرها الفلاسفة وقاعدتها النفس الشهوانيّة (الشعراء). محاولا الإشارة إلى التعارض بين الحكمة والأخلاق وبين الغرائز والشهوات ليصل أخيرا إلى قرار مجحف بطرد الشعراء وقذفهم خارج الجمهوريّة الفاضلة، مبقيا فقط شريحة رأى فيها المنفعة الأخلاقيّة وهي فئة شعراء الملاحم كهوميروس، فالشعراء بالنسبة إليه :"مفسدون للمثل العليا ولأخلاق الناس لذلك طردهم من جمهوريته الفاضلة، لكن حكمه لم يكن مطلقا أي لم يشمل جميع الشعراء فقد أدخل بعضهم بشروط، فقبل أنواع الشعر التي تتمثل بالقصائد التي تزجي بالأبطال والآلهة والعظام من المشاهير" (1).

وأخذ تلميذه أرسطو طريقا غير التي سلكها أستاذه، فرأى في الشعر تلك الطبيعة الفلسفيّة باعتباره يحمل أطر الاستشراف لما يمكن أن يكون ، فهو أعلى مرتبة من التاريخ، لإحداثه ذلك التوازن الانفعالي أو ما يسميه التطهير (الشرخ التراجيدي للمتلقي).

وعلى الرغم من الإختلاف حول طبيعة الشعر ووظيفته إلاّ أن الأصل واحد وهو الانطلاق من النظرة العقليّة للشعر، المغيبة لذاتية الشاعر والمتجاهلة لفاعلية محيطه الاجتماعي.

وأما المنظومة الرومانيّة فإن اقتصارها على الثقافة العسكريّة واكتفاءها بها جعلها تعطي الطرح الخلدوني حول اقتداء المغلوب بالغالب نسبيّة، فقد تدرجت على شكل من النمطيّة والنمذجة لتلك المعطيات الفلسفيّة اليونانيّة: "فاليونان لم يجدوا عند الرومان إلا فنونهم التي امتازوا بها وهي فنون الحرب والنظام والقوانين، وليست هذه الفنون من شأن الأمم المغلوبة، لأن مسألة الحكومة والجيش تظل في أيدي الغالبين لا ينزلون عنها لتلك الأمم مختارين، على أن اليونان أخذوا عن الرومان ترفهم وحضارتهم ثم أخذوا بعد تلك نظامهم وقوانينهم، حتّى أصبح لهم نوع من الاستقلال في الدولة البيزنطية أو حين أصبحت بيزنطة دولة اسمها للرومان وحقيقتها لليونان" (2).

ومادام الأمر كذلك فإن تجاوز الرومان لليونان في نظرتهم للشعر تظل مستبعدة فلا نكاد نتحدث عن الانتاج الشعري الروماني إلا ونذكر إنيادة فرجيل التي احتذت لا محالة إليادة هوميروس مؤكدة ذلك التماهي المعرفي بين المنظومتين.

وعلى طرف نقيض يتحول الشعر في المنظومة العربيّة قبل الإسلام من هامشيّة المركز في المنظومتين السابقتين إلى مركزيّة الهامش. حيث تتراءى تلك المفارقة في الحضور والغياب، غياب عند الرومان واليونان وحضور عند العرب، فهو ديوانها وعلمها الذي لم تعرف غيره على حد قول و رأي أدونيس : " إن القصيدة الجاهلية لم تكن فقط مصدر طرب وحسب، وإنما كانت مصدر معرفة"(3)

وإذا كان لا مجادلة في أن العصر الجاهلي يمثل بجلاء بداية تشكل تلك المعرفة فإن عملية التشكل لم تسلم من رقابة مورست على مبدعيها. انطلاقا من واجب الولاء لتوجهات القبيلة وقيمها السائدة الواجب على المبدع أن يضعها نصب عينه وهو يتحرك في فضائه الإبداعي.

وقد أدى في المحصلة العامة إلى قمع الذات الفرديّة وقبر التجربة الخاصة في الذات الجماعيّة حيث يصير بذلك الشاعر صوتا يعبر عن الجماعة متصيدا الفرصة للخروج عنها وتحقيق ذلك النزوع إلى الأنوية على الرغم " من ارتباط الشاعر الجاهلي على المستوى الاجتماعي بالقبيلة ارتباطا تبدو فيه أناه أو فرديته كأنها ذائبة في ذات القبيلة. فإن شعره على المستوى الفني يتسم بالفرديّة الأنوية كأنه عالم وحده" (4)

إنها لحقيقة، تلك التي يطرحها أدونيس إذ لا نستطيع الفصل بين المنتوج الإبداعي وبين التجارب النفسيّة والروحيّة والحضاريّة. فالواقع التاريخي والموروث الأدبي محملان بتلك الحقيقة، حيث يعثر المتصفح لهما على ظاهرة الصعلكة التي ارتبطت معانيها بالحرية في صورتها العامة، رافضة للأطر والأعراف القبلية التي رأت فيها هضما لحقوق أفرادها على كل المستويات، رفض ورؤية رافقها خروج عن سلطة النموذج أو الأدب الرسمي للقبيلة (المعلقات)، فقصائدهم اتخذت طريقا ورحلة مغايرة لمعطيات وصورة النموذج السائد من ابتعاد عن المقدمات والرحلة وغيرهما من خصائص يحملها

ولقد مثل ذلك الخروج عن السلطتين الأدبيّة والاقتصاديّة ضربا لتلك الفطرة والعرف فيتحول الشاعر من مقدس ضمن الثلاثيّة* إلى مارق تسعى للتخلص منه بشتى الوسائل. وقد ركز أدونيس على الأنوية في الإطار الفني لأن قصائد كالمعلقات أو شعر طرفة أو إمرئ القيس تعد سيرا في الاتجاه المضاد للذات الجماعيّة، إنها فروسيّة اللاإنتماء كما ينعتها، فالمتأمل لصياغاتهم الشعريّة يقف على تلك الأنوية ورفض الانتساب إليها والانتساب إلى الذئاب والوحوش : (5).

أقيموا بني أمي صدور مطيكم
فإني إلى قوم سواكم لأميل
ولي دونكم أهلون سيد عملس
وأرقط زهلول وعرفاء جيأل

ولا يعني ذلك أن شعراء الذات الجماعية قد سلموا من تلك الرقابة كدريد بن الصمة لسان القبيلة وناصرها ظالمة أو مظلومة، بل إن تراتبيّته في القبيلة ومكانته متوقفة على براعته في الدفاع واستمراريتها والمناصرة الدائمة والمتجددة لتوجيهاتها، فأي تخلف وتقاعس يحصل يسقطه من أعلى التراتبيّة إلى أسفلها وإثر ذلك تصبح التضحية به من أجل الأطر العامة أمرا بسيطا إذا خرج عن إطار التوجهات المطلوبة منه.

ولم تبق المضامين مستهدفة فحسب من قبل الرقابة القبلية بل امتدت لتطارد الشاعر في القوالب الشكليّة لتلك الصياغات، مؤكدة "حضور التقليد الفني الذي تكرس وترسخ منذ تحولت عكاظ من سوق تجاريّة إلى ملتقيات أدبيّة ونقديّة، ليصير الخروج عن تلك المعطيات الفنيّة جرما وإثما يحاكم مقترفه ولو كان حاميه ولا أدل على ذلك من مواجهة النابغة الذبياني وبشر بن أبي حازم الإقواء في شعرهما - أي اختلاف حركة الرؤى في القصيدة ولم يستطع أحد أن يصارح النابغة بهذا العيب حتى دخل يثرب فأسمعوه غناء قوله" (6).

أمن آل مية رائح أو مغتدي
عجلان ذا زاد وغير مزود
زعم البوارح إن رحله غدا
وبذاك حدثنا الغراب الأسود

وما عدم القدرة على مصارحته بذلك إلا دليل على التقدير والتبجيل ومكانة الشاعر الناقد صاحب الازدواجيّة السلطويّة، التي منحت لتلك الصياغات رصانة خلعت عليها حلة القداسة وأضفت عليها أطر المركزيّة التي جعلت منها ديوان العرب .

كل ذلك في غياب النظريّة الإيمانيّة التي تعد فرقة الصعاليك استثناء يؤكدها، فالتغيرات الحاصلة بظهور الدين

الحديد نقلت المركزية من الصياغات الشعرية ليتلقفها ويستخلفها المؤثر الديني في المنظومة الجديدة، فانتقلت المعيارية العكاظية النقدية والبلاغية من النابغة الذبياني إلى النص القرآني حيث تعد نماذج الوليد بن المغيرة ولبيد بن ربيعة والخنساء إلى تأكيد ذلك التهاوي والانهيار لامبراطورية المعيارية العكاظية وتخلل مركزية الشعر، لينصب الاهتمام على المركز الجديد فقد :" نشأ النص القرآني على الصعيد الإنساني إنسان جديد ونشأ معه على الصعيد الأدبي الخالص قارئ جديد، ونقد جديد، وذوق جديد."(7).

ولعل علي أحمد سعيد فيما يطرحه يشير إلى التحولية الكبرى للمفاهيم الجديدة للإنسان والكون وما نتج عنها من تغيرات جذرية على مختلف الأصعدة والمستويات فعلى المستوى الفني الذي يرتبط بالروحي ارتباط المثير بالإستجابة فإن الدارس يلحظ في هذه الفترة تراجع أغراض شعرية وأشكال فنية - حتى وإن اقتضى على التغير ردحا من الزمن. كما هو عند حسان بن ثابت:(8)

عفت ذات الأصابع فالجواء
إلى عذراء منزلها خلاء
ديار لبني الحسحاس قفر
تعفيها الروامس والسماء

وقول كعب بن زهير في البردة : (9)

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول
متيم إثرها لم يفد مكبول

وقد استبعدت لارتباطها فكريا وعقائديا وحضاريا وزمنيا بالمعطيات الجاهلية التي أحدث معها الإسلام قطيعة شبه كلية، الأمر الذي وضع الشاعر تحت سطوة نقيضين أو بديلين إما التكيف أو الثورة، وذلك ما يفسر ظهور فريقين أحدهما يدافع عن ماضويته والآخر يرى القطيعة مع تلك الماضوية شرطا أساسيا ودعامة وحدة لنقاء السريرة وصحة الإيمان على الأقل في المحصلة العامة ودونها تفقد الحظوة والمكانة والسلطة المركزية.

وفي ذلك ظل الشاعر يقارن بين مكانته الجاهلية وحاضره الإسلامي ، الذي ما فتئ يقنن المضامين ويربطها بخدمة النص الديني والرسالة الكونية فالمكانة والحظوة تتناسبان طرديا مع مدى المنافحة عنه والتخاذل والهجوم عليه ، فما منع الذين نصروا الرسول بسيوفهم أن ينصروه بألسنتهم، محاولين ارتقاء سلم بلاغة النص الجديد، بعدما نفى صفة الشاعرية عن نبيه، فاسحا المجال لبروز وتحلّ لصور الإيمان في فعالية تلك الإبداعات التي أثبتت جدارتها كسلاح ناجع من أسلحة خدمة الدين الخالد.

وقد تزامن ذلك مع سقوط آخر قلاع الشرك بإسلام خريج المدرسة الأوسية (كعب بن زهير)، مسلما بقوة النص الجديد وفرادته واضعا سلطة نصه تحت تصرف الدين الجديد لخدمته وإعلاء كلمته، فكانت البردة إكليلا على رأس الشاعر يؤكد وظيفية تلك الصياغات وظيفية وجهها المعيار الأخلاقي، هذا الذي رأى فيه ناقد متأخر كالاصمعي سلطة تقتل الفحولة والجمالية مما دفعه لإبعاده من ميدان الممارسة النقدية. فلا يرفعون به شاعرا ولا يخفضون به آخر

ولا شك ان الشاعر العربي لا تزال تربطه خيوط رفيعة بالمنظومة الجاهلية التي تم الارتداد والنكوص نحوها، فعادت العصبيات في عصر بني أمية لتحتل الصدارة كسلاح وبإرادة حاكم لصناعة الشعر والنقد وأدى ذلك التحول في نظام الحكم من الخلافة إلى الملك إلى انقسام بيئات الشعر والنق بتعدد العواصم السياسية (الحجاز/الشام/العراق) وأنتجت كل بيئة أغراضاً شعرية وموضوعات معينة تتناسب مع المعطيات الفكرية السائدة فيها، فعرف الحجاز بلونين من الغزل(لاه وحضري، عذري وعفيف) وسرعان ما سجل حضور المؤثر الديني ، متجليا في صورة ما كان يحدث بين شعراء كعمر بن أبي ربيعة والمتلقين لشعره كسعيد بن المسيب.

أما في الشام فقد فرضت سلطة الولاء السياسي لبني أمية غرض المدح، ليسهم في إرساء مشروعية حكمهم وربط تلك المشروعية بالشرعية التاريخية المتمثلة في ماضيهم الجاهلي والإسلامي، وأفرزت الصراعات السياسية حول طبيعة الحكم ووظيفته الشعر السياسي، فتوجه الشعراء (عبد الله بن قيس الرقيات، عمران بن حطان، الكميت بن زيد، شعراء النقائض) بصياغاتهم الشعرية لخدمة الأطراف المتنازعة والمفاضلة بينها بقدرتها على النيل من الخصوم والتأثير عليهم، وإضفاء الإشعاعية على النهج أوالطريق المتبع في تسيير دواليب الدولة والأطر المرجعية لذلك التوجه وهي مهمة أنيطت وتجلت بوضوح في إبداعات شعراء المثلث الأموي خاصة

وشعراء الأحزاب السياسيّة على وجه العموم.

وفي كل تلك المسيرة كان الشاعر يصطدم ويجد نفسه أمام يدي الحاكم الناقد، الذي كثيرا ما سفه خروج تلك الصياغات عن الأطر المحددة لها فهذا عبد الملك بن مروان يرد على جرير مطالع قصائد لسوء أثرها ووقعها في النفس ذلك الوقع والأثر الذي صقلته التجربة التاريخيّة للقرون السابقة أيام الرسول وخلفائه الراشدين.

وهنا تجدر الإشارة إلى إسهام السلطة بشقيها الديني والسياسي في النهوض والترقي بالممارسات النقدية حيث انتقلت من خدمة وحراسة الحق والدين الخالد إلى الدفاع عن التوجهات السياسيّة لتلك الأحزاب مما جعل إصدار الأحكام لا يخرج عن العناية بالمضامين إلا أثناء التحويلية من نقد المعاني إلى نقد القوالب النحوية والبلاغيّة فيما عرف بمتابعة عبدالله بن أبي إسحاق الحضرمي للفرزدق.

لقد دارت أول الأمر في دائرة النقل، فسعت إلى موافقته والدفاع عنه، فيما كان يصدر عن الرسول الكريم ـ صلى الله عليه وسلم ـ وخلفائه الراشدين من مواقف نقدية ماضية أو حاضرة، وسعت من الملك لإرضاء الهواء وكسب الولاء وتامين الوضع السياسي والإقتصادي، هذا الولاء الذي جعل شاعرا كالفرزدق يكفر به لشكوكه في أحقيته، لتتأرجح نفسه بين مد وجزر، مد ما يفرضه الواقع الموضوعي من الولاء والمنافسة مع الأقران، وجزر ما تختلج به النفس ويرتاح له القلب وهو ما نعثر عليه في قصيدته المدحية لزين العابدين بن الحسين بن علي ومواجهة هشام بن عبد الملك : (10).

ولست قائلا من هذا بضائــــره

العرب تعرف من أنكرت والعجم

إن سلطة المؤثر الديني بقيت تمارس حضورها، إذ لا يمكن لتلك المركزيّة العربيّة أن تلغي جوهرها الديني بالإنفتاح على الثقافات والحضارات المجاورة، فراحت تمحص وتدقق في النصوص المترجمة خاصّة اليونانيّة، يراودها خوف من ضرب مضامين هذه الترجمات لأسس التمركز العربي من جانبه العقيدي وهو ما تفطن إليه الحجاج في نفيه للنبط ونصر بن عاصم الليثي في الإشارة والتحذير من خطر المستعجمين على النص القرآني، فقد : " كان الفتح الإسلامي جليل الخطر بعيد الأثر في اللغة العربيّة. كان بعيد الأثر في انتشارها، واتساع رقعتها وكثرة المتكلمين بها، وكان بعيد الأثر في تسرب الفساد إليها و تطرق اللحن إليها" (11).

أدى ذلك علم النحو كحتميّة لمواجهة ذلك الخطر، ليتخذ منها الحضرمي وسيلة لمطاردة الفرزدق ومثل المولود الجديد لبنة أساس في مشروع التمركز العربي الذي قام على عهد العباسيين ، ولكن ما لبث أن قل ذلك التأثير ليناط الشاعر بتلك المهمة، فيقاوم تأثير الثقافات الوافدة، فيجدد بصياغته الشعرية طاقة الاستمراريّة وأثناء الانفتاح الحضاري الكبير أيام بني العباس، ورغبة في بقاء الأصالة والتفرد تابع الخلفاء الأوائل بؤر التوتر التي تترصد أسس التمركز العربي. فذهبت لتراقب المعارف المترجمة أما بالنسبة للنصوص اليونانيّة المترجمة إلى العربيّة. فقد ظهر أن الترجمة كانت ترافق أحيانا بنوع من التعديل الذي كان فيه الأبطال والآلهة مثلا يتعوضون لنزع صفة الأسطورة عنهم. وذلك لتجنب إزعاج القارئ العربي" (12)

وكمرحلة ثانية اتجه الخلفاء لممارسة استجوابات تخص الجوانب العقيديّة عند العديد من الشعراء.هذه الاستجوابات شملت ما يعرف بالزنادقة والشعريين. ولعل عدم ابتداء الشعراء قصائدهم بالمقدمات الخمريّة أمام الخلفاء دليل على الرقابة الشديدة لشعراء الثقافات الوافدة مثل شاعر الشعوبيّة بشار وأبي نواس اللذين لا نعتقد جازمين أن قصائدهم تبدأ وتفتتح بالحديث عن الخمر إلا عند منادمة الأصحاب والجلساء كحماد عجرد ومطيع بن إياس ووالبة بن الحباب مما يعني أن الإطار الديني كان وراء عمليّة التوجيه تلك لخدمة التمركز العربي وهي حقيقة تقررها المستشرقة هيلاري كيلباتريك " إن عدم تمتع الشاعر العباسي بالحصانة أمر يتضح تماما من خلال النوادر حول الخلفاء الأوائل ـ المنصور والمهدي والرشيد ـ الذين يستجوبون الشعراء حول أبيات تدعو إلى الريبة في قصائدهم وحول موقف الشاعر الكامن وراء هذه الأبيات " (13)

ولعل بشارا كان كبش الفداء لهذه الحملة ولم ينج منها أيضا كاتب كابن المقفع ـ الذي أفرزته التوسعات في رقعة

الدول والحاجة إلى الربط الإداري بين تلك الأقطار ـ لتنتقل تلك الاستجوابات للفقهاء لإحراجهم على القول بخلق القرآن مما أنتج خصما جديدا للشاعر في البلاط ـ وأحيانا الفيلسوف ـ وما المأمون إلا صورة جلية لتلك التغيرات إذ سيطر المتكلمة بقيادة بن أبي دؤاد على زمام الأمور. فانحصرت الصراعات حول المسائل التي يتجادل حولها الفقهاء والمتكلمة (ابن حنبل، ابن أبي دؤاد) وبات الشاعر على الهامش إذ اكتفى أبو تمام بصياغة حوارية حول وقعة عمورية وما دار من جدل بين المعتصم والمنجمين مؤكدا مقولة من قال "إن الشاعر شاعر الأحايين والمناسبات".



الإحالات :

1ـ شكري عزيز الماضي : في نظرية الأدب، ط 1 دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، 1993 ص 28

2ـ عباس محمود العقاد: ساعات بين الكتب ، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1969 ص 651

3ـ أدونيس : كلام البدايات، ط 1، دار الآداب، بيروت، لبنان 1985 ص 56

4ـ أدونيس : كلام البدايات ط 1، دار الآداب بيروت ، لبنان 1989ص 22

*ـ جاء في العمدة لابن رشيق ج 1 ص 65 : "كانت القبيلة إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل وهنأتها وصنعت الأطعمة واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون في الأعراس ويتباشر الولدان لأنه حماية لأعراضهم، وذب عن أحسابهم وتخليد لمآثرهم وإشادة بذكرهم وكان لا يهنأون إلا بغلام يولد أو شاعر ينبغ فيهم أو فرس تنتج".

5ـ ديوان الشنفرى : ت طلال حرب، ط 1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1996 ص 55

6 ـ طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، ط1، دار العلم بيروت لبنان 19780 ص 21

7ـ أدونيس ـ النص القرآني وآفاق الكتابة، ط 1 دارالآداب، بيروت، لبنان 1993 ص 35

8ـ ديوان حسان بن ثابت، ط 1، ت، طلال حرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 1984 ص 07

9ـ ديوان كعب بن زهير، ط 1، ت، محمد يوسف نجم، دار صادر بيروت، لبنان 1995 ص84

10ـ ديوان الفرزدق : ت، طلال حرب ط 1، م2، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ت، ص 178

11ـ طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري ص 27

12ـ هلاري كليا باتوريك : "الشاعر العربي في القرون الوسطى وحدود حرية التعبير مجلة المعرفة، ع 205 وزارة الثقافة والإرشاد القومي بغداد 1979 ص 187.

13ـ المرجع نفسه ص 184.

مصادر الكتابة في " السد"

فتحي الجميل

نقصد بمصادر الكتابة في النصّ الأدبي جملة المواد والعناصر اللغوية والفنيّة والفكريّة التي يستعملها الكاتب ليقيم نصا أدبيا. ولا ريب أن الحديث عن مصادر الكتابة يستلزم التسليم بأن الكاتب لا يبدع ولا يخلق ولا يسير على غير منوال. إذ لا يمكن لكاتب أن يكتب نصا خالصا يدعي فيه ملكية مطلقة. وهو أمر بديهي عندنا وعند معظم نقاد الأدب، بل نقاد كل إنتاج بشري فالنص الأدبي من منظور النقد الحديث هو نسيج النصوص يشكله الكاتب وفق رؤيته للكون. على أننا كثيرا ما ننسى هذه الحقيقة ونتوهم أن الكاتب إنما هو كائن خالق ينشئ نصا لا يشاركه فيه أحد فلا يقدر بشر على ادعاء شيء له فيه منه نصيب.

ويهدف هذه الدراسة أن تبين أن النص الأدبي، ككل نص، هو نسيج من لحمة وسدى يأخذهما الكاتب من الواقع أو الثقافة أو الخيال، لكنه ينسجهما على ما يهواه ويرضاه ويريده. فينتج قطعة هي ملك له وإن قد استعار موادها وخيوطها وطريقة نسجها من غيره. وليس هذا الاستلهام أو الأخذ، أو ما شئنا من التسميات، إلا وسيلة من وسائل إنتاج المعنى والمقصد العميق في الأدب. ولعل ما يميّز النص الأدبي عن غيره من النصوص اللغوية أوو العلامية بصفة عامة، هو هذا التشكيل وهذا النسيج اللذان يحولان النصوص المتباعدة المعاني والأصول المختلفة الأجناس إلى نص واحد فريد لا ينسخ غيره.

إن التسليم بهذه الفكرة البديهيّة يفضي بنا إلى التسليم بأن محمود المسعدي قد اعتمد في كتابته لنصوصه الأدبيّة المعروفة، شأن كل كتاب الدنيا، على مصادر مختلفة طوّعها وعجنها فأعاد إليها من الحياة لونا مختلفا عن هيئتها الأولى قبل أن تتشكّل على يديه حين كانت موادّ شتاتا هنا وهناك.

يمكن أن نتخذ من كتاب "السد" منطلقا لتأكيد هذه الفكرة التي جعلناها منطلقا ومصادرة. وقد رأينا أن ندرس هذه المصادر من خلال ما به تكون الكتابة أي من خلال شكلها ومادتها ومقصدها. ونقصد بشكل الكتابة البناء الفنيّ الذي صاغ فيه الكاتب نصه واللغة التي أنشأ بها، ونعني بمادتها العناصر التي وظفها في عمله من نصوص ووقائع وضروب خيال، وبمقاصدها ما رام الكاتب تبليغه من مواقف ورؤى فكرية على أننا ننبه إلى أمرين مهمين: أولهما أننا لا ننوي استقصاء كل مصادر الكتابة، فهذه غاية يقف دونها ضيق المقام، وثانيهما حاجة كل من يتصدى إلى هذا الموضوع إلى ثقافة موسوعيّة كثقافة المؤلف وإلى تنبه متين إلى كل مكونات ثقافة الأديب. وهو أمر لا ندعيه . ونرى أنه يحتاج إلى عمل أكاديمي طويل النفس، يستعد له الباحث استعدادا خاصا مراجع ووقتا.

1ـ شكل الكتابة : يمكن التطرق إلى مصادر شكل الكتابة في "السد" بالنظر في خصائص البناء الفني جنسا أدبيا وفي خصائص اللغة المستعملة.

1.1 : البناء الفني : يطرح عند دراسة هذا الكتاب سؤال إشكالي يتعلق بالجنس الذي صيغ النص وفق قواعده ومقوماته وخصائصه. والجلي أن النصّ من نمط النثر من جنس المسرح(1)، لكنه لا يستجيب لكل خصائص النثر والمسرح. فهو أمشاج من الأجناس وأضرب التعبير

الأدبية. ويمكن إجمال أنماط التعبير في نمطين هنا النثر والشعر(2).

إن السد كتاب نثري في أصل وضعه. وقد اختار المسعدي هذا النمط أو هو وجد نفسه يختاره، لأنه ناثر وليس شاعرا لكنّ في الكتاب من الشعر نصوصا كثيرة متفرقة تقع في كثير من المناظر ومن ذلك ما تنشده الهواتف في المنظر الأول من شعر هو أقرب ما يكون إلى الشعر الحر، سبق كثير من المناظر ومن ذلك ما تنشده الهواتف في المنظر الأول من شعر هو أقرب ما يكون إلى الشعر الحر، سبق به المسعدي في العربية بدر شاكر السياب ونازك الملائكة (3)، وما تأتي به ميمونة في المنظر السادس (4) من شعر عمودي (من الرمل المجزوء):

لعنة الكون على من لا يني عنه الرحيل

جاء هذا الشعر مخترقا النثر فأثبت في شخصية المسعدي ناثرا شاعرا يأخذ من أنماط أدبية تربى عليها ومتح منها في تكوينه الأدبي. فكأنّ الكاتب قد عبّر بهذا عن صراع النثر والشعر في ثقافة كان الشعر ديوانها المحبوب والنثر الفني وفنها المرغوب

وإذا كان الشعر في السد عموديا وحرا (قبل نشأة الشعر الحر)، فإن نثره خليط عجيب من الأجناس النثرية. ففيه الآية القرآنية والشكل القرآني (يفتتح المسعدي كتابه بـ "فاتحة" كفاتحة القرآن، ويقول غيلان لميمونة حين تقص عليه رؤياها متمثلا بالآية القرآنية يا " يا أبت إني رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين" ص 53 في المنظر الثالث (5)، وفيه النص النقدي (إذن ضمن الكاتب الفاتحة نصا نقديا للناقد الفرنسي سانت بوف يعرّف فيه الشعر "ليس الشعر في أن تقول كل شيء، بل هو في أن تحلم النفس بكل شيء" (6)، وفيه الخطبة (يقول صوت هاتف ثان في المنظر الرابع" أيها الناس اسمعوا وعوا. وإذا سمعتم فاكتموا" فتعلق الحجرة الثانية" أما هذه فسرقة غير خافية. سرقها النبي لقس بن ساعدة" (7). ويقول غيلان في المنظر الخامس متحدثا عن ردة فعله على الحمى التي أصابت عماله "قلت للنصف الباقين خذوا بثار اصحابكم فاغلبوا ما غلبهم، وأقيموا سدا"(8)، وفيه الحكاية والخبر (حين يحكي غيلان لميمونة قصة أسال وناذلة وتروي هي له حكاية هامان في المنظر السادس (9)، وفيه الحكاية المثلية (في اتخاذ شخصيات حيوانية فاعلة دالّة دلالة رمزية كالبغل والذئب والطائر الأسود)، وفيه الأناشيد الدينية والصوفية (تظهر في مارتله قومه صاهباء وسدنتها في المنظر الثاني)، وفيه أناشيد الأطفال (في تسبيح السدنة" هلهبا هلهبا/سبّحت صاهباء" (10) وهي شبيهة بأنشودة يترنم بها الصغار في بعض مناطق تونس" حر حبأ يا حرحبأ بنيّة خالي في القبّة..") بل إن السد يتحول في المنظر الأخير إلى ما يشبه نصا روائيا تطول في الإشارات الركحية فتضحي إشارات سردية تذكر بالعنوان الفرعي للكتاب "رواية في ثمانية مناظر".

إن كل هذه الأجناس النثرية التي اعتمدها المسعدي في كتابه قد جاءت ضمن جنس غالب هو جنس المسرح، وهو جنس دخيل على الأدب العربي بإجماع معظم النقاد، حاول المسعدي تطعيمه بأجناس عربية أصيلة أو عريقة في الأدب العربي فجعل "السد" من أدب الطرافة الذي حاول التأسيس له بقوله الشهير في تمهيد كتابه حدث أبو هريرة قال: " ليس في نظري أطرف منجدة القديم" (11). على أن المسعدي لم يكتف بتطعيم المسرح التراجيدي بأجناس أصيلة، بل لقّحه في نهاية النص بخصائص النهاية في جنس الملحمة، حين حوّل هزيمة البطل وتهاوى سده إلى نصر ملحمي في شرف المحاولة والفعل، فيقول غيلان لميارى "انظري السد يعلو" (12).

لقد جعل المسعدي البناء النثري المسرحي التراجيدي الدخيل مصدرا رئيسيا للبناء الفني في كتاب "السد"، لكنه جعل له روافد تغذيه وتثريه كما تغذي الجداول البحر وهي روافد تراثية تؤصل الكتاب في تربة عربية أصيلة، وتحقق تفاعل ثقافة المسعدي العربية مع الثقافة الدخيلة فتغنيها، وتجعل كتاب "السد" هدما لسد قائما بين الأجناس الأدبية

1. 2. اللغة: إن لغة المسعدي في "السد"، وفي سائر آثاره الأدبية، لغة متميزة لفتت إليه الانتباه. وقد بين طه حسين في قراءته للكتاب قربها من لغة الشعر حين قال: "والقصة، كما قلت، شعر كلها. ولكنه شعر غير منظوم(...) وهو إلى الشعر الفرنسي المطلق أدنى منه إلى أي شيء آخر" (13). وهي الفكرة نفسها التي بيّنها محجوب بن ميلاد في المقدمة التي وضعها للطبعة الأولى إذ يقول: "تطالع السد فتعجبك منه وتبهرك هذه اللغة

العربيّة المتينة التي تذكرك بأروع عصور العربيّة وأفصح أساليبها، تذكرك بلغة الاصبهاني في أغانيه ولغة التوحيدي في مقابساته" (14) والحقيقة أن في هذه اللغة من التراكيب الفصيحة الصافية ومن غريب المفردات ما يوصلها في تراث اللغة العربيّة كما نقرأها في الكتب القديمة عند أرباب النثر الفني العربي من أمثال الجاحظ والتوحيدي والمعري، ولكنها تستلهم مع ذلك روافد أسلوبيّة قديمة أخرى أصيلة، منها:

أ- رافد أسلوب سجع الكهان حين ينطق قومة صاهباء والبغل في المنظر الثاني بسجع كسجع الكهان. يقول البغل "عواء ذئب يستجاب أن لا يستجاب؟؟ سأسأل غيلان ربي. لكن أذئاب؟ أم أطياف خالي العصور في تيه العذاب؟؟ أم كلاب ؟ أم صخور وأمواج واضطراب؟" (15).

ب- رافد الأسلوب القرآني حين يحاكي المسعدي أسلوب القرآن في خطاب الشخصيات أو في الإشارات الركحية. ففي المنظر الأول تقول "مي" (أي ميمونة): "تنقض الأعباء ظهور العباد" (16) محاكاة للآية القرآنية "ورفعنا عنك وزرك الذي أنقض ظهرك" وفي المنظر الثاني تصف الإشارة الركحية سدنة صاهباء "ستة فيهم مشعل وسابعهم طبل، ثم ستة وسابعهم إناء ماء"(17) محاكاة لأسلوب السرد القرآني في سورة الكهف. وفي المنظر الأخير توصف حركة الجبل والزلازل والرعود بما يذكر بسور القيامة في النص القرآني، إعادة لآيات من إنجيل صاهباء" وأمرنا العواصف والرعد والسحاب والبرق والزلازل والهد فانفلقت جميعا ودوت دويا، وأرسلنا الصاعقة فشقت وأودعت حياة حية" (18).

إن هذه الروافد الأصليّة تصاحبها روافد دخيلة هي لغة شعريّة وإن كتبت نثرا وهي أقرب ما يكون إلى لغة الشعر الحديث في غرابة استعاراتها وبعد تشابيهها ولطف كناياتها ودقة رمزها وجدّة مفرداتها. ومن ذلك ما ورد في إشارة ركحيّة سرديّة في المنظر الثاني تصف الزمان " فإذا ليلة لينة رزينة ملأى، كحمل حسناء حبلى، وشفق كالفجر، وشفة الليل عذبة، ونوم كالدهر يفعم الليلة" (19)، وما ورد في المنظر الرابع في وصف الحجرة الأولى " فتاة لينة حمراء، شعرها كالفجر وعيناها سماء"(20). إن هذه اللغة الشعريّة تؤكد الطابع الرمزي الذهني في الكتاب وتؤكّد تأثر المسعدي بلغة الشعر الأوروبي الحديث تأثره بلغة أجداده من الأدباء. فتكون "لغة المسعدي" (21) (وما أغرب أن تنسب اللغة إلى الشخص وهي تنسب عادة إلى القوم) لغة غاية في الطرافة، تحمل من وقار القديم ومن رشاقة الحديث ما يجعلها قديما متجددا أو حديثا معتقا.

على أن لغة المسعدي هذه لا تنهل من اللغة القديمة والحديثة فحسب، بل تتخذ من اللّغو مصدرا فتنطقه وتكسوه معنى هو اللامعنى نفسه. يقول بعض الأصوات في المنظر الثاني:

"صغاب الهوادِرْ | وصخر صلادِرْ
مدار دافق | ظنوى غافق
بركَم الضامِرْ | كعنر الجلامِرْ
غمبا دافق | فضوى غلفق" (22)

فتصبح ناطقة عن نزعة المسعدي إلى الفعل باللغة كما يفعل غيلان بالساعد، ومعبّرة عن إعجاز إنساني طليه الكاتب متشبها بالآلة كما تشبه بطله بها.

2- مادة الكتابة: ليست مادة الكتابة سوى مقومات القصّة" أو الوقائع التي شكلت لحمة النص. فهي الزمان والمكان والشخصيات والأحداث المنجزة (23). استلهمها المسعدي في السد من ثلاثة مصادر كبرى، هي الواقع والنص والخيال. الواقع هو ما يحيط بالكاتب من عناصر ماديّة حياتيّة جعلها أحداثا وشخصيات وأمكنة وأزمنة في القصة. والنص هو الموروث المشكّل كتابة أو مشافهة سواء أكان عربيا أصيلا أو دخيلا . أما الخيال فهو تلك الطاقة الذهنيّة التي تخترع العناصر بالتصرف في الواقع والنص تصرف تحويل أو تهويل أو تركيب.

1.2: الواقع: لا شك أن الكاتب قد تأثر بظروف واقعه وعصره في ما أنشأ من وقائع نصية ورغم أنه قد حاول جعل النص خارجا عن حدود المكان والزمان بجعله أدبا إنسانيا مطلقا هو "رسالة الإنسان إلى الإنسان"، فإننا نجد فيه ملامح من الواقع. ومن ذلك ما يراه في الواقع من عمال يعملون ودراويش من الطرقيّة ينشدون ويشطحون، وما رآه في شعبه من ذلّ أهل الوادي وصمتهم، وما شاهده من تسلّط الاستعمار وأنبيائه وتعجرفهم. ولهذا رأى كثير من الدارسين في كتاب "السد" صورة لنضال مرجوّ للمثقف التونسي والعربي ضد صاهباء المستعمرة. ولعل خوض المسعدي للنضال

في صفوف الحزب الدستوري أو صفوف الاتحاد العام التونسي للشغل وتعرضه للنفي في رمادة وتطاوين وقبلي بعد اغتيال فرحات حشاد () ما يدعم النظرة القائلة باستلهام من واقع تونسي عربي (24)، بل إن المسعدي قد أهدى السد إلى روح فرحات حشاد فأثبت توجها واقعيا تونسياً لا ينكر يقول في الإهداء :

"إلى روح الشهيد فرحات حشاد

أخوة ووفاء "لإنسان" " (25)

إن اتخاذ الواقع مصدرا للكتابة لا ينتقص من توجّه كتاب السد الإنساني المطلق. إذ يظل هذا الكتاب "رسالة الإنسان إلى الإنسان" بتعبير المسعدي نفسه. ولا يمكن للكاتب أن يبلغ مرحلة مخاطبة الإنسان إلا إذا خاطب إنسانا. فالإنسان مطلقا ليس سوى تجريد لكائن واقعي هو إنسان ما في هذا الوجود.

2.2 : النص : يتنوّع النص المصدر وفق التعريف الذي أوردناه سلفا إلى نص ديني وتاريخي وجغرافي وأسطوري وفني.

أ. النص الديني : في "السد" استلهام لعناصر من النص الديني الإسلامي والمسيحي واليهودي والوثني وظفها المسعدي لبناء الشخصية والمكان والأحداث. ومن أمثلة النص الإسلامي توظيف الرؤيا في قصة النبي يوسف في المنظر الثالث، وقصة خلق الكون في المنظر الرابع، والحجر الأسود في المنظر الخامس، ومشاهد القيامة في المنظر الثامن ومن أمثلة النص المسيحي توظيف قصة الجمجمة (26) في رؤيا ميمونة في المنظر الثالث. ومن أمثلة النص اليهودي الشبه بين غيلان وآدم وبين حواء وميمونة ونزولهما بجبل وإقامتهما بكهف (27). ومن أمثلة النص الوثني ضروب التعبد للنار وعبادة الأصنام والحجارة في بعض المناظر.

ب. النص التاريخي : بعض الشخصيات والأزمنة والأحداث في "السد" مستلهم من التاريخ. ومن ذلك شخصية غيلان الدمشقي (28) القائل بحرية الإنسان، وبناء سد مأرب باليمن السعيد وانهياره في السيل العرم، وقصة مجنون ليلى.

ج. النص الجغرافي : استلهم المسعدي في تشكيل المكان وتأثيثه من الصحراء العربيّة بخيامها وكهوفها وأوتادها ودلائها، ومن جبال الجزيرة العربيّة القاسية. ومن ذلك أن الأخشب هو اسم جبلين بمكّة يسميان الأخشبين، وهما : أبو قبيس والأحمر وفي الحديث كان جبريل عليه السلام قال : يا محمد ان شئت جمعت عليهم الأخشبين، فقال "دعني أنذر قومي (29) ولعل الجبل في السد صورة لجبل الأولمب الشهير الذي تسكنه الآلهة عند الإغريق

د. النص الأسطوري والخرافي : استلهم المسعدي في قصة الصراع بين بطل إنساني ورب من الأرباب وهي قصة تتكرر في الأسطورة الإغريقية القديمة، تمتلئ بها الملاحم كالأوديسيّة والإلياذة لهوميروس والمسرحيات التراجيديّة المعروفة ليوريبيدس وسوفوكليس. واستلهم من أسطورة سيزيف الذي يدفع بالصخرة إلى أعلى الجبل فتنحدر فيعود إلى دفعها دون كلل. وإن كانت نهاية غيلان مختلفة عن "نهاية" سيزيف (أو بالأحرى بقاؤه بلا نهاية في عمله العبثي). على أن المسعدي استلهم أيضا من الأساطير عربيّة كأسطورة أساف ونائلة في المنظر السادس، وأسطورة الطائر الأسود أو الهامة التي تحوم وتنبئ بالويل في المنظر الثاني، وخرافة الغول التي تخيف الصبية في المنظر السادس، وأسطورة الهواتف في المنظر الأول وغير ذلك من الأساطير والخرافات الأصليّة والدخيلة. لكنه احتفظ في بعضها بالتسمية وغيّر محتوياتها وشحنها دلالات رمزيّة جديدة كأسطورة أساف ونائلة التي تحوّلت من رمز الخطيئة المقدسة عند البشر إلى رمز الرحيل وروح المغامرة.

هـ ـ النص الفني : في نص المسعدي من فنون النحت والرقص والرسم والموسيقى والشعر والمسرح ما لا يخفى (30). فقد نحت المسعدي حجرات بث فيهن الحياة في المنظر الرابع ، ورقّص الهواتف والسدنة رقصا لطيفا في المنظر الأول والثاني، ورسم لوحة تمازجت ألوانها فكانت مشهد قيامة في المنظر الأخير ، وجعل قرع الطبول وضحك غيلان وميمونة وبكاءهما وعواء الذئب ونشيد الهواتف ودوي العناصر الطبيعيّة سمفونية تنوعت نغماتها وإقاعاتها رقة وعنفا، وصاغ النص كله شعرا ونثرا كالشعر في إهاب مسرحي درامي يكتظ حركة وفعلا فكان "السد" مهرجانا من الفنون المتضافرة المتمازجة تحقق فرجة في الخيال، فتحرك فيه السمع والأبصار والأفئدة.

3.2 الخيال : إن الخيال عندنا ليس سوى واقع تمّت

إعادة تشكيله" بالتحويل أو التهويل أو التركيب وقد أنشأ المسعدي بعض مادة "السد" في خياله منطلقا من الواقع أو النص. ومن ذلك شخصية ميارى الطيف الجميل شكلها من منشود الرومنطيقيين ومن جنيات الإغريق وحوريات الجنة فكانت شخصية خيالية مركبة تركيبا لطيفا. أما الزمان فهو مشكل من زمن واقعي هو ليل ونهار وعشي وفجر، وزمان مطلق يتراوح بين أول الخلق زمن آدم وحواء وزمن المذياع والهاتف (المنظر الأول). ولا تقتصر فنون الخيال على تركيب العناصر الواقعية أو النصية، بل تقوم أيضا على التحويل. ومن ذلك تحويل الزمان إلى مكان تحويلا عجيبا دالا على خيال مجنّح، كقول المسعدي في إشارة ركحية تختم المنظر السادس :" وتتواسع الليلة" (31) فيصبح زمن الليل ممتدا امتدادا مكانيا عجيبا يؤكد الطابع الذهني الرمزي في الكتاب.

لقد تواشج الواقع والنص والخيال لإنشاء مادّة نصية ثرية متنوّعة دالة على عمق ثقافة المسعدي وموسوعيتها، في ما يشبه مهرجانا للفنون وأنماط الكتابة المختلفة. ولعل هذه الثقافة الموسوعية هي التي جعلت مقاصد الكتابة متنوّعة تنهل من أكثر من مورد واحد.

3 ـ مقصد الكتابة : إن مقاصد الكتابة هي المعاني التي انعقد عليها كتاب "السد" والمعاني القصوى التي أراد الكاتب بثّها في هذا الأثر الأدبي، وقد اتصلت هذه المقاصد اتصالا وثيقا بأشكال الكتابة ومادتها التي حملتها فقد تنوعت هذه المقاصد كما تنوعت أشكال الكتابة ومادتها. فكانت مزيجا من أفكار فلسفية وجودية، ودينية صوفية، وفكرية اعتزالية على أننا لا ننوي التوسع في هذا الباب، فقد نال حظا وفيرا من عناية الدارسين. بل نكتفي بتصنيف مصادر المقاصد.

إن أخذ المسعدي من الفلسفة الوجودية أمر لا ينكره المسعدي نفسه وهو ما بينه في ورده على قراءة طه حسين للكتاب. يقول :" والذي لا شك فيه إذن هو أن المؤثرات الأدبية التي كان لها أثر في تكويني تنتسب حقا إلى هذه الوجودية التي أشار إليها الدكتور طه حسين، لكن لا في معناها الفلسفي الضيق بل في أوسع معانيها الإنسانية"(32). ولئن كان المسعدي يؤصل فكره الوجودي في هذه الوجودية الإنسانية التي وجد له فيها أجدادا أسلافا كأبي العتاهية وأبي نواس والمتنبي والتوحيدي والمعري، فإنه لا يستطيع دفع كثير من المبادئ الوجودية الفلسفية التي استلهمها. ومن ذلك فكرة المسؤولية والقلق الوجودي والاختيار وأسبقية الوجود على الماهية وأهمية التجربة الوجودية وقداسة الحرية الإنسانية (33). وهي أفكار تعبر عنها شخصية غيلان في "السد" أدق تعبير.

على أن المسعدي المسلم يأبى إلا أن يؤصل وجوديته في توبة إسلامية ذات وجهين: وجه صوفي وآخر اعتزالي فقد جعل نهاية بطله نهاية صوفية في قوله" إني لنافذ إلى ما فوق الحق" (34) " لنعلون برأسينا ولنفتحن لهما في السماء بابا" (35) تعالى بها إلى الحق أو الذات الإلهي (36). أما الوجه الاعتزالي فيتجلى في اسم بطله غيلان أحد شانه غيلان الدمشقي في مبادئه التي دافع عنها المعتزلة(37)، ومنها مبدأ الحرية الإنسانية ومسؤولية الإنسان عن أعماله واستخلاف الله للإنسان في الأرض. وبهذين الرافدين الأصيلين يجعل المسعدي من بطله بطلا وجوديا حرا مريدا ينتهي نهاية صوفية حين يتراءى له في منتهى الغاب والوجود سراج منير كنور قذفه الله في الصدر، ما أشبهه بتجربة أبي حامد الغزالي بدأت حيرة وانتهت يقينا بالكشف.

خـــاتمـــة :

إن مصادر الكتابة شكلا ومقصدا دلت على مذهب فريد في الكتابة حاول المسعدي التأسيس له وهو مذهب يقوم على الطرافة في التوثيق بين الدخيل والأصيل، بين الديني والوضعي، بين القديم والحديث، بين النثر والشعر، بين اللغة والفكر.

الإحالات :

1ـ من المعروف الشائع أن المسرح عند الإغريق كان سجلا تمثيليا من أجناس الشعر (ولذلك نجد تنظيره الشهير في أرسطوطاليس : " فن الشعر"، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، (1973) فقد كانت المسرحيات تكتب شعرا منذ نشأتها، وتواصل ذلك إلى عهد قريب في المسرح الفرنسي الكلاسيكي مع موليير وراسين وغيرهما ثم أصبح يكتب نثرا ولا ريب أن مفهوم الشعر عند الإغريق مختلف اختلافا بيّنا عن مفهوم الشعر عند العرب.

2- نصطلح مبدئيا، في ظل ما يشهده المصطلح النقدي من تنوّع يصل حد الفوضى وغياب التمييز المفهومي الدقيق، على تسمية النثر والشعر بالنمطين، وعلى تسمية ما يقع تحت كل نمط بالجنس كجنس الرواية والمقامة والخبر في النمط النثري، وعلى تسمية التصنيفات الدقيقة المنوّعة للأجناس بالضرب لكننا نعي أن هذا الاصطلاح في حاجة إلى تدقيق ومراجعة وأنه ليس حلا جذريا للقضية وسببه إلى ضرورة التمييز بين أشكال التعبير والأساليب وهي حدود دقيقة حينا وواهية أحيانا أخرى. ومن ذلك أن نمط الشعر قد يقوم على أسلوب سردي حكائي (من قبيل قصائد كثيرة لعمر بن أبي ربيع وأبي نواس وغيرهما) وأن نمط النثر قد يعتمدأسلوبا شعريا (وهو ما يتجسد في أدب المسعدي، وفي كثير مما يصطلح عليه بقصيدة النثر)

3- تثار قضية أسبقية الشعراء العرب في كتابة أول قصيدة حديثة من الشعر الحر ويحصر النقاد هذه المسألة عادة في بدر شاكر السياب ونازك الملائكة العراقيين في سنة 1946 و1947، بل يتحدث بعضهم عن علي أحمد باكثير اليمني في بعض ما ترجم ولويس عوض المصري في بعض ما كتب (انظر إشارة موجزة لهذه القضية في مقدمة ناجي علوش التي وضعها لديوان بدر شاكر السياب، في السياب (بدر السياب، دار العودة، بيروت، 1989، في مجلدين 1/من ك إليس) ولئن كنا لا نرى فائدة كبرى في هذا النزاع، ونعتقد أن الفضل (إن كنا نبحث عن فضل) إنما يرجع إلى من وعي هذه الطريقة في الكتابة وعيا نظريا واستطاع تطويرها فجعلها تنتشر بين الشعراء، فإننا نرى أنّ من كتاب النثر من سبق الشعراء في التنبيه إلى آفاق جديدة في الكتابة، ولعل المسعدي قد كان من أبرز هؤلاء لأنه قد كتب "السد" بين سبتمبر 1939 وجوان 1940، ولأنه كان على وعي نظري بأن في النثر إيقاعا لا يختلف كثيرا عن إيقاع الشعر وهو ما درسه في أطروحته التكميلية "الإيقاع في السجع العربي" التي ألفت حسب ترجيح محمود طرشونة سنة 1939 بباريس (انظر طرشونة (محمود) الأدب المريد ط 5 (مزيدة ومنقحة)، تونس، 1997 ص 157) وقد صدرت الترجمة العربية للكتاب عن مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله بتونس سنة 1996، أما عنوان العمل في أصله الفرنسي فهو

Essai sur le Rythme dans la prose rimee en arabe, Tunis, 1982,163p

4- المسعدي (محمود) السد، ط 2، الدار التونسية للنشر تونس، 1973 ص 109. اعتمدنا هذه الطبعة التي تحتوي على ملحقات (هي نصوص لمحجوب بن ميلاد والشاذلي القليبي وطه حسين ومحمود المسعدي قدموا بها "السد" أو علقوا بها عليه) تمتد من الصفحة 150 إلى الصفحة 272 ونشير إلى هذه الملحقات بما يلي : ملحقات "السد"

5- السد، في المنظر الثالث، ص 53
6- السد، ص 11
7- السد، ص 79
8- السد، ص90
9- السد، ص ص 106-114
10- ص 28 و29

11- المسعدي (محمود): "حدث أبو هريرة قال : "..."، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000، ص 12.

12- السد، ص 146

13- انظر هذا المقال في : ملحقات "السد"، ص ص 211-228، وفي : صمود (نور الدين) (جمع وتقديم وتعلقيق) : محمود المسعدي وكتابه السد، ط 4، الدار التونسية للنشر، 1993، ص ص 43-52.

14- السد، ص 48
16- السد، ص 19
17- السد، ص 44
18- السد، ص 145
19- السد، ص 50
20- السد، ص 67

21- هي تسمية الأستاذ محجوب بن ميلاد في مقدمته للطبعة الأولى وقد أبدى ملاحظات دقيقة مهمة عن هذه اللغة تحتاج الى توسيع في دراسة مستقلة انظر : "ملحقات السد"، 155-159

22- السد، ص 47

23- هي ما يسمى في النقد السردي "القصة" أو "الوقائع" "Histoire, Fable" ويمكن التوسع في قضية التمييز بين القصة والخطاب على سبيل المثال في : يقطين (سعيد) : تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 1989 ص ص 28-45 و 89-97

24- انظر : صمود (نور الدين) : محمود المسعدي وكتابه السد، ص 11.

25- اسم ميمونة مثلا قد يكون من المثل التونسي المعروف "ميمونة تعرف ربي وربي يعرف ميمونة" الذي يدل على نوع من الرضا والتوافق في علاقة الإنسان بالغيب.

26- السد، ص 7

27- "قصة الجمجمة" من التراث الديني تحكي قصة جمجمة شخص متجبر مفسد في الأرض، تبعث بعد هلاكها فتروي أهوال العذاب وتنصح بالعودة إلى الشرائع السماوية والإعراض عن الدنيا الزائلة.

28- انظر توسعا في هذا في مقال: "الأسطورة في مسرحية السد" لسليم الشريطي، مجلة رحاب المعرفة، ع 26 مارس - أفريل 2002 ص ص 76-86

29- انظر: ابن منظور: لسان العرب، ط 3، دار صادر، بيروت، 1994 في 15 مجلدا، 1/ص 354

30- وقد توسع في دراستها الأستاذ محمود طرشونة توسعا موضيا في كتابه "مباحث في الأدب التونسي المعاصر"، ضمن فصل توظيف الفن المسرحي في السد، ص ص 131-140. طرشونة (محمود) مباحث في الأدب التونسي المعاصر، تونس، 1989

31- السد، ص 130

32- انظر في: ملحقات "السد"، ص 257

33- يمكن تبين أهم الأفكار الوجودية في قسومة (الصادق) النزعة الذهنية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ، دار الجنوب للنشر، تونس 1992 ص ص 103-106

34- السد، المنظر السابع، ص 136 35- السد، المنظر الثامن، ص 136

36- يؤكد المسعدي في حوار له أن نهاية "السد" إسلامية يقول: "ولئن أوّل الكثيرون - ومنهم طه حسين - نهاية "السد" على أنها خاتمة مأساوية تشير إلى الفشل، فذلك لأن الخاتمة كانت إسلامية ترجع القضية كلها إلى ما جاء في الإسلام من أن الإنسان فانٍ وأن المنزلة التي أراد الله أن ينزل فيها الإنسان هي من جهة منزلة خليفة الله في الأرض، المسؤول بأن يكون حينئذ - بتكليف من ربه - خالق مصيره ومغير الكون بعمله الصالح وأن يعطي لوجوده معنى، يكون قائما على الخير" انظر طرشونة (محمود) مباحث في الأدب التونسي المعاصر، ص 168. وانظر الفكرة نفسها في صمود (نور الدين) محمود المسعدي وكتابه السد ضمن الفصل الأخير "المسعدي يتحدث عن أدبه"، ص ص 149-163. والفصل جزء مما نشرته مجلة "الحياة الثقافية" التونسية في أعدادها الخامس والسادس والثامن من حديث للمسعدي عن أدبه

37- يمكن تبين أهم الأفكار المعتزلية في عمارة (محمد) العرب والإسلامية، ضمن موسوعة الحضارة العربية الإسلامية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1986. فصل: المعتزلة، ص ص 287-372.

«الفطرة هي ما خلق عليه الإنسان ظاهرا وباطنا جسدا وعقلا»

الشيخ محمد الطاهر بن عاشور

محمد صلاح الدين المستاوي *

أورد سماحة الشيخ الإمام محمد الطاهر ابن عاشور رحمه الله في كتابه الفريد في بابه: "مقاصد الشريعة الإسلامية". فصلا جديرا بالقراءة وإعادة القراءة وإن كان كل ما في كتاب "مقاصد الشريعة" يستحق التوقف عنده غير أن ما لا يدرك كله لا يترك جله كما يقال وها نحن نكتفي بفصل واحد يبحث في مسألة تعتبر من المسائل الواضحة الجلية التي لا تحتاج إلى بحث عميق، ولكن سماحة الشيخ الامام يأتي فيها بالجديد المفيد الذي لم يسبق إليه.

عنوان هذا الفصل هو: ابتداء مقاصد الشريعة على وصف الشريعة الاسلامية الأعظم وهو الفطرة

ينطلق سماحة الشيخ الإمام في حديثه عن مسألة الفطرة في قوله تعالى (فأقم وجهك للدين حنيفا فطرة الله التي فطر الناس عليها لا تبديل لخلق الله ذلك الدين القيم) ويفكك مكونات هذه الآيات ويحللها لغويا وبلاغيا وأصوليا فيقول :(والمراد بالدين دين الإسلام لا محالة لأن الخطاب لمحمد صلى الله عليه وسلم فهو مأمور بإقامة وجهه للدين المرسل به. ومعنى إقامة الوجه للدين القصد إليه والجد فيه والمراد بوجهه جميع ذاته فخص الوجه بالذكر لأنه جامع الحواس وآلات الإدراك و"حنيفا" حال من " وجهك" والحنيف المائل والمراد هنا الميل عن غير ذلك الدين من الشرك قال تعالى: (حنفاء لله غير مشركين به). انظر الصفحة 56

الفطرة تشمل الدين كله :

وبالإستناد إلى قواعد اللغة والقرآن أصح نص مكتوب بالعربية مثلما أنه أبلغ نص في العربية ينتهي الشيخ الإمام إلى أن كل الدين مقصود ومراد بالفطرة وليس بعضا منه أوجزءا منه.

يقول (وقوله فطرة الله) منصوب على البدل من "حنيفا" المنصوب على الحال من "الدين" فقوله "فطرة" في معنى حال ثانية فيكون المعنى : فأقم وجهك للدين الحنيف الفطرة والمراد من الدين مجموع ما يسمى بالدين من عقائد وأحكام

ويرد سماحة الشيخ الإمام على من خصصوا الدين بالعقائد اتباعا لسياق الآيات الواردة قبل ذلك وذلك بناء على ظنهم أن الفاء فاء التفريع، وذلك غير ظاهر فإن الدين اسم يشمل جميع ما يتدين به المرء كما دل على ذلك حديث " هذا جبريل أتاكم يعلمكم دينكم".

ويدعم سماحة الشيخ الإمام رأيه بما نبه إليه أئمة أصول الفقه من أنه إذا ورد في القرآن كلام خاص ثم تلاه لفظ يشمل ذلك الخاص وغيره لمناسبة أن ذلك اللفظ لا يختص ببعض مدلوله لأجل السياق.

يقول الشيخ الإمام. "وأما الفاء فالظاهر أنها فاء الفصيحة لا فاء التفريع والفصيحة هي الفاء التي تؤذن بشرط مقدر إذا وقعت بعد كلام يقصد به اثبات أمر مطلوب للمتكلم بعد التمهيد له بذكر مقدماته ودلائله فيقع ما بعد الفاء موقع النتيجة من القياس.

بعد كل هذا التدقيق والتحقيق والتحرير اللغوي والبلاغي ينتهي سماحة الشيخ الإمام إلى الإقناع بما أراد الذهاب إليه من أن الفطرة تشمل كل الدين وليس مجرد العقائد يقول والتقدير في الآية (إذا علمت ما بيناه للناس من دلائل الوحدانية وإبطال الشرك فأقم وجهك، أي توجه لدين الإسلام الذي هو الفطرة) فالتعريف في "الدين"

تعريف العهد وهو ما عهده الرسول صلى الله عليه وسلم مما أنزل عليه من العقائد والشريعة كلها، كما قال تعالى: "شرع لكم من الدين ما وصى به نوحا والذي أوحينا اليك وما وصينا به ابراهيم وموسى وعيسى أن أقيموا الدين ولا تتفرّقوا فيه".

فالفطرة في هذه الآية مراد به جملة الدين بعقائده وشرائعه يقول الشيخ الإمام (الفطرة : الخلقة أي النظام الذي أوجده الله في كل مخلوق، فطرة الإنسان هي ما فطر أي خلق عليه الإنسان ظاهرا وباطنا أي جسدا وعقلا:

* فمشى الإنسان على رجليه فطرة جسديّة
* ومحاولة أن يتناول الأشياء برجليه خلاف الفطرة
*واستنتاج المسببات من أسبابها والنتائج من مقدماتها فطرة عقليّة فاستنتاج الشيء من غير سببه المسمى في علم الاستدلال بفساد الوضع خلاف الفطرة العقليّة.
* والجزم بأن ما نشاهده من الأشياء هو حقائق ثابتة في نفس الأمر فطرة عقليّة فإنكار السفسطائيّة ثبوت ذلك خلاف الفطرة العقليّة. انظر الصفحة 57

فوصف الاسلام بأنه الفطرة معناه أنه فطرة عقليّة لأن الإسلام عقائد وتشريعات وكلها أمور عقليّة او جارية على وفق ما يدركه العقل ويشهد به ويستحسن سماحة الشيخ الإمام ما ذهب إليه ابن سينا في معنى الفطرة والتنبيه على وجوب الحذر من اختلاطها بالمدركات الباطلة المتأصلة في النفوس بسبب عوارض عرضت للبشر مثل العوائد الفاسدة المألوفة ودعوة أهل الضلالات إليها...

وإن المخاطبين بتمييز الفطرة عن غيرها هم العلماء والحكماء أهل العقول الراجحة فلا يعوز هؤلاء تحقيق معنى الفطرة وتمييزها عما يلتبس بها من المدركات والوجدانات، على أنه إن عسر على أحدهم تحقيق معنى فطري دقيق أو شديد التباس غيره به وخاف هوى نفسه أن يخيل له الأمر غير الفطري فطريا فعليه حينئذ أن يعمق النظر طويلا وأن يعتبر بشهادة العلماء الأفاضل المشهود لأفكارهم بكثرة العصمة من الخطأ.

الأصول الفطريّة هي الصالحة لانتظام العالم

يقول سماحة الشيخ الإمام محمد الطاهر ابن عاشور رحمه الله بعد كل ما أقامه من حجج وبراهين شرعيّة وعقليّة وواقعيّة (وقد استبان لك أن الفطرة النفسيّة للإنسان هي الحالة التي خلق الله عليها عقل النوع الإنساني سالما من الاختلاط بالرعونات والعادات الفاسدة فهي المراد من قوله تعالى (فطرة الله التي فطر الناس عليها) وهي صالحة لصدور الفضائل عنها كما شهد به قوله تعالى (لقد خلقنا الإنسان في أحسن تقويم ثم رددناه أسفل سافلين إلاّ الذين آمنوا وعملوا الصالحات) فلا شك أن المراد بالتقويم في الآية تقويم العقل الذي هو مصدر العقائد الحقة والأعمال الصالحة، وإن المراد برده أسفل سافلين انتقال الناس إلى اكتساب الرذائل بالعقائد الباطلة والأعمال الذميمة وليس المراد تقويم الصورة لأن صورة الناس لم تتغيّر إلى ما هو أسفل ولأن الاستثناء بقوله (إلا الذين آمنوا) يمنع أن يكون المستثنى منه صورا ظاهرة إذا ليس للمؤمنين الصالحين اختصاص بصورة جملية، فالأصول الفطريّة هي التي خلق الله عليها الإنسان المخلوق لعمران العالم وهي إذن الصالحة لانتظام هذا العالم على أكمل وجه وهي إذن ما يحتوي عليه الإسلام الذي أراده الله لإصلاح العالم بعد احتلاله انظر الصفحة 58.

يالها من نظرة عميقة بعيدة المدى لا تقف عند ظواهر الأمور ومعانيها القريبة الضيقة التي لا تصلح للتعبير عن المقاصد الرائعة العظيمة للشريعة الاسلاميّة فلن يردّ إلى أسفل سافلين إلا من انحرف عن أحسن تقويم التي هي الفطرة التي تتطابق مع التفكير السليم والتصرف القويم

يقول الشيخ الإمام (ومعنى وصف الإسلام بأنه فطرة الله) أن الأصول التي جاء بها الإسلام وهي من الفطرة ثم تتبعها أصول وفروع هي من الفضائل الذائعة المقبولة فجاء بها الإسلام وحرص عليها اذ هي من العادات الصالحة المتأصلة في البشر والناشئة عن مقاصد من الخير سالمة من الضرر فهي راجعة إلى أصول الفطرة وإن كانت لو تركت الفطرة وشأنها لما شهدت بها ولا بضدها فلما حصلت اختارتها الفطرة ولذلك استقرّت عند الفطرة واستحثتها.

وبفكر ثاقب وبالنظر إلى المقاصد والمآلات وما يترتب عما يؤتى من مصالح ومفاسد ومنافع وأضرار يبين سماحة الشيخ الإمام كيف تنحاز تعاليم الإسلام إلى الحياء وتعرض عن الوقاحة وتميل إلى الرفق وتنبذ الغلظة فالحياء والقواحة إذ لم يخرجا إلى حد الاستعمال في

الاضرار كانا سواء في شهادة الفطرة، ولكنا نجد الحياء محبوبا فصار من العادات الصالحة وصلح أن تنشأ عنه منافع جمة في صلاح الذات وإصلاح العموم فلذلك كان من شعار الاسلام، ففي الصحيح أن رسول الله صلى الله عليه وسلم مر برجل من الأنصار يعظ أخاه في الحياء (أي ينهاه عما التبس من الحياء) فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم "دعه فإن الحياء من الإيمان".

فلا يدخل تحت الفطرة إلا الحقائق والاعتبارات ويخرج من الفطرة ماهو من قبيل الأوهام والتخيلات لأنها مما عرض للفطرة عروضا وذلك بسبب سوء استعمال العقل وسوء فهم الأسباب.

الشريعة داعية إلى تقويم الفطرة والحفاظ عليها :

يقول سماحة الشيخ الأمام مبينا ما انتهى من بحثه لمسالة الفطرة كما يراها: ويتفرع لنا من هذا أن الشريعة الإسلامية داعية أهلها إلى تقويم الفطرة والحفاظ على أعمالها وإحياء ما اندرس منها واختلط بها

* فالزواج والارضاع من الفطرة وشواهده ظاهرة في الخلقة.

* والتعاوض وآداب المعاشرة من الفطرة لأنهما اقتضاهما التعاون على البقاء وحفظ الأنفس والأنساب من الفطرة.

* والحضارة الحق من الفطرة لأنها من آثار حركة العقل الذي هو الفطرة

* وأنواع المعارف الصالحة من الفطرة لأنها نشأت من تلاقح العقول وتفاوضها

* والمخترعات من الفطرة لأنها متولدة عن التفكير وفي الفطرة حب ظهور ما تولد من الخلقة. انظر الصفحة 59.

ياله من استنتاج منطقي عجيب وفريد من نوعه لم يسبق إليه أحد سماحة الشيخ الإمام فقد أدخل ما يتوصل إليه العقل السليم والتفكير القويم مما تتبين فيه المصلحة الحقيقية ضمن الفطرة أي من صميم الإسلام؛ وأن الانحراف عنه والحياد عن نهجه انحراف عن الفطرة وليس ذلك فيما يذهب إليه غالبا من مجال العقيدة بل يتجاوز كل صنوف المعاملة مما يدخل تحت طائلة الشريعة.

فالحضارة الحق من الفطرة وأنواع المعارف الصالحة من الفطرة والمخترعات من الفطرة بمعنى آخر أن التخلف والفوضى والجهل بالعلوم والمعارف والرضا بالدون كل ذلك مخالف للفطرة وليس الشرك فقط هو المخالف للفطرة كما ذهب ولا يزال يذهب من يفسر معنى الفطرة في الآية (فطرة الله التي فطر الناس عليها) وكما يذهب إليه من يشرح حديث (يولد الولد على الفطرة).

يختم سماحة الشيخ الإمام هذا الفصل الهام من كتاب مقاصد الشريعة بوضع قواعد عامة يبني عليها أحكام مقاصد الشريعة فيقول: (ونحن إذا أجدنا النظر في المقصود العام من التشريع ... نجده لا يعدو أن يساير حفظ الفطرة والحذر من خرقها واختلالها ولعل ما أفضى إلى خرق عظيم فيها يعد في الشرع محذورا وممنوعا ، وما أفضى إلى حفظ كيانها يعد واجبا وما كان دون ذلك في الأمرين فهو منهي أو مطلوب في الجملة وما لا يمسها مباح) انظر الصفحة 59.

ولا يقف سماحة الشيخ عند حد التقعيد وتطبيق الأحكام الشرعية على الفطرة بل ينتهي إلى الترتيب والتقديم والتأخير عند تعارض مقتضيات الفطرة وعدم امكانية الجمع بينها في العمل فإنه حينئذ يصار إلى ترجيح أولاها وأبقاها على استقامة الفطرة.

إن فصل ابتناء مقاصد الشريعة على وصف الشريعة الاسلامية الأعظم وهو الفطرة جدير بهذه الوقفة القصيرة عنده لاستعراض ما ورد فيه من أفكار أصيلة عميقة تتميز بالشمول والنظر البعيد الفسيح كما يقول سماحته مما يتناسب مع جوهر الاسلام وعظمته وسماحته وروعته وكونه الدين الذي أكمله الله وأتم به على المؤمنين النعمة ورضيه سبحانه وتعالى لهم دينا فهو الرحمة وهو الرفق وهو اليسر وهو السماحة ولا عجب أن يكون ما جاء بعد تأصيل معنى الفطرة هو بيان أن السماحة هي أول أوصاف الشريعة وأكبر مقاصدها.

المرأة الساحلية في القرن XIX من خلال الدفاتر الجبائية

نائلة بن عمر *

مقدمة :

إنّ الدفاتر الجبائيّة التي عادة ما يعتمد عليها جميع الباحثين في التاريخ الحديث، كانت تقصي المرأة في نوع وحيد منها، وهو المسمّى بدفاتر "الإعانة" و"المجبى" والذي يهتمّ بتعداد الرجال البالغين فحسب لدفع هذه الضريبة، أمّا باقي أنواع الدفاتر الجبائيّة وخاصة منها الدفاتر ذات الصبغة الاقتصادية، مثل دفاتر "القانون" والتي تهتمّ بإحصاء أصول الزيتون لكلّ مالك وإخضاعها للضريبة وكذلك دفاتر العشر والتي تقوم بإحصاء المواشي(1) المزروعة وإحصاء الضريبة عليها فقد كان حضور المرأة هامّاً وبارزا ذلك أنّ المرأة لها حقّ الملكيّة والتصرّف في الساحل التونسي في القرن التاسع عشر

I. طبيعة ذكر المرأة في الدفاتر الجبائيّة :

ورد اسم المرأة في الدفاتر الجبائيّة بطرق مختلفة، فكانت في بعض الأحيان تذكر مباشرة مثل "هنا بنت حسين كركر، رابحة بنت عيسى، أم الزين بنت حسين زهامة ، تونس بنت فرج المهيري"(2). كما يمكن أن تنسب الدفاتر مباشرة إلى أبيها دون ذكر اسمها ويمكن أن نفسّر ذلك بشهرة المنسوب إليه مثل " بنات الحاج مصطفى حمزة" (3). وفي كلّ هذه الحالات فالمرأة تذكر معرفة بأبيها، أمّا إذا ما تزوّجت المرأة فإنّ الأمر يختلف وتصبح المرأة منسوبة إلى زوجها واسمها متبوعا باسمه مثل "سالمة زوجة حسن بو رخيص من قرية الحمّام"(4)، "المرأة وردة زوجة عامر بن أحمد من قرية بنبلة" والمرأة العانس زوجة علي المبروك من قرية بني حسان" (5).

كما يمكن أن يسبق اسم المرأة صفة ما، مثل "المرأة ربح بنت سالم بن الحاج"، "الشيخة بنت عبد الله بوبكر"، الولية آمنة بنت حسن" (6)، "المرابطة عزيزة العافية"(7).

كما نجد في بعض الأحيان حالات لا تنسب فيها المرأة أو تعرف بأيّ طرف آخر سواء كان أبوها أو زوجها بل نجدها معرّفة بالمنطقة التي وردت منها مثل "عزيزة القرقنية، لطيفة القرقنية"(8)، أو من مناطق أخرى مثل "فايزة الحسانية أو الحاجة القروية" (9) كما يمكن أن تكون النساء الوافدات على قرى الساحل في القرن التاسع عشر قادمات من مناطق أخرى قريبة أو بعيدة من الإيالة التونسية بل من خارجها تماما ومن بلدان عربيّة مجاورة مثل الحاجة بهيّة الطرابلسيّة ، أو " عيشة الطرابلسيّة براوية قنطش"(10)، ومن خلال هذه الألقاب المتواترة والتي تدلّنا على أصل المرأة أو الجهة التي وردت منها على قرى الساحل، يمكننا أن نلاحظ أنّ قرى الساحل كانت تمثّل منطقة جذب بالنسبة إلى نساء من مناطق أخرى من البلاد التونسية أو من البلدان العربية، هذه الفئة من النساء يمكن أن تكون آتية ضمن عائلات نازحة أومهاجرة الى الساحل التونسي ولكن هذه الفئة و"إن كانت قليلة" ضمن المجتمع قد اقتسمت لنفسها نصيبا من الملكيّة ضمن زياتين هذه القرية أو تلك من الساحل التونسي رغم عدم أهميّتها فقد كانت غالبا في حدود 7 أصول زيتون للمرأة الواحدة (11).

إضافة إلى هذا النوع من الوافدات يمكن أن نجد أقليات مختلفة تماما ترمز إلى ديانات أخرى لنساء يتعايشن في قرى الساحل في القرن التاسع عشر مثل "تركيبة اليهودية في قرية البقالطة" (12).

---

* المعهد العالي للدراسات التطبيقية في الإنسانيات بالمهدية.

كما تعمل الدفاتر على "تشريف" صنف معيّن من النساء في القرى الساحلية وذلك عن طريق عبارات التبجيل السابقة لأسمائهن وهن تحديدا أولئك التابعات أو المنتميات إلى العائلة المالكة ومن عبارات التبجيل المستعملة "السيدة، الجليلة" مثل حالة "السيدة عايشة بية والسيدة قمر بية" (13) المالكات من زياتين الساحل بطريقة تثير التساؤل ففي "مساكن" لوحدها تملك عائشة بية 3081 أصل زيتون (14)

وكما تذكر الدفاتر هذا الصنف "المترف" و"المبجل" من النساء فإنها تتطرّق أيضا إلى نساء هن في أسفل الهرم الاجتماعي وهي فئة "العبيد والمعاتيق". فنجد أنّ المرأة المستعبدة يشار إليها "بالشوشانة، أو بالأمة" مثل " الأمة عايشة" (15)، "الشوشانة نوبة، الشوشانة خديجة" (16).

أمّا وضعية المعتوقات فتختلف، ذلك أنّنا نجد إسم المرأة متبوعا بصفتها وهي " عتيقة" المولى القديم أو السيد الذي قام بعملية العتق فيصبح ذكر المرأة كما يلي "مريم عتيقة سالمة بنت إبراهيم ، مبروكة عتيقة سالمة بوقطاية، مريم عتيقة فاطمة بنت جاب الله" (17)، بالقلعة الكبرى، وبذكرنا لهذا الصنف من النساء نلاحظ أنّ المرأة في الساحل في القرن التاسع عشر، كان لها من السلطة إن كانت من عائلة مترفة بأن تساهم في عملية امتلاك العبيد كما الحال في عتقهم.

II_قرى الساحل تمنح للمرأة بسخاء :

تعطي بعض القرى الساحلية مكانة مميّزة للمرأة ضمن تركيبة مالكيها، ومن أبرز القرى التي تملك فيها النساء بصفة مكثفة، نجد قرية "الحمّام" التي تصل نسبة امتلاك النساء لأصول الزيتون إلى 28 % من جملة غاباتها، تليها قرية "صيادة" بقرابة 20 % من زيتونها، قرى " خنيس" سيدي بو علي والمكنين" بـ15 % من غاباتها،ثم لمطة وقصر هلال" بـ 14% وأخيرا "القلعة الصغرى" بنسبة 11.5% و"افريات" بـ 58 ,10 % من جملة زياتينها (انظر الجدول 1).

قرى تفوق ملكية المرأة فيها 10% من زياتينها

إسم القرية	رقم الدفتر	عدد أصول الزيتون للنساء	النسبة % من زياتين القرية
الحمام	1698	9763	28.08
صيادة	1675	4498	19.06
خنيس	1677	2656.5	15.83
سيدي بوعلي	1699	2690	15.53
المكنين	1678	21172	15.25
لمطة	1678	1351	14.66
قصر هلال	1678	11779.5	14.69
القلعة الصغرى	1701	12161	11.14
الغريان	1700	1810	10.58

إذن فهذا الصنف الأول من القرى الساحلية لا يهمّ سوى 9 قرى من جملة قرى الساحل، في حين نجد صنفا ثانيا يمنح كذلك للمرأة من جملة زياتينه ولا يعمل على إقصائها لكن بشكل أقلّ يتراوح بين 1 و10 % من جملة أصول زياتينها ونجد من بين هذه القرى" الزاوية، البقالطة، أكودة" (18) بـ 9%، تليها " القصيبة المديونية وبنان" (19) بـ8% من أصولها لفائدة نسائها، ثم "القلعة الكبرى، مسجد عيسى، الداموس وبوضر " (20) بـ 7% "، ثمّ بو حجر،

المسعدين، قصيبة سوسة، زاوية قنطش وهرقلة" (21) بـ6%، تليها "بني حسان، طوزة وبنبلة" (22) بحوالي 5% ثم "معتمر سيدي علوان، بني كلثوم، الكنايس، جمال" (23) بـ 4%، "منزل خير، المنارة، قصور الساف، مساكن، المردين، الوردانين والساحلين" (24) بحوالي 3%، ثم "منزل حرب، زرمدين، بني ربيع، سيدي عامر والمنزل" (25) بـ2%، وأخيرا "طبلبة، جرادو ولجم" (26) بـ 1% فقط.

في حين نجد صنفا ثالثا تظهر فيه ملكية النساء ضئيلة جداً بالنسبة إلى المجموع وتقدّر بنسبة أقلّ من 1%، ولكنّها أقلية، ضمن مجموع قرى الساحل نجد في هذا الصنف 4 قرى فقط وهي "البرجين، بير الطيب، سيدي بو عثمان والزريبة".

وهكذا وبالقيام بجرد كامل لملكيّة النساء في قرى الساحل نلاحظ أنّنا لا نجد قرى تتعدّى المرأة من ملكيّة الزيتون الذي هو الميزة الحقيقيّة والمثالية في الساحل لأنه هويّة الساحلي بل على العكس نجد أغلب القرى تمنح المرأة بسخاء من زيتونها، وهو ما يجعلنا نعتقد أنّ المرأة في الساحل في القرن التاسع عشر قد عرفت "وضعية انتصار" إن أمكننا القول على "الوضعيّة الأبويّة الذكوريّة" السائدة وتملك في كلّ المناطق وفي كلّ غابات الزيتون وهو ما يعتبر وضعيّة خاصّة إذا ما قارناها بمناطق أخرى ومنها " واحات نفزاوة" حيث يذكر لنا جمال بن طاهر أن "ملكيّة الإناث قليلة جداً ولا نجدها إلاّ في بعض الواحات ويرجع ذلك إلى الطبيعة الذكوريّة لمجتمع الواحات الذي يحتكر فيه الذكور الملكيّة" (27).

III المرأة في الساحل : مالكة متميّزة:

يعرف حجم الملكيّة عند النساء عادة بالمتوسط، فالأصول تتراوح عادة بين 1 و65 شجرة ولكن هذا لا يمنعنا من أن نجد بعض الحالات الخاصة وكثيرا من التباينات بين عناصر هذا الصنف من المالكين

ففي قرية الحمام مثلا وهي "أوّل القرى" في منح ملكيات كبرى للمرأة يمثّل المعدّل العام لملكيّة كلّ امرأة في حدود 17 أصلا، ولكن هذا المعدّل يتفاوت من امرأة إلى أخرى، ففي حين تستأثر بعض النساءبملكيات كبيرة وممتدّة، فإنّ البعض الآخر لم تملك إلاّ ملكيات صغيرة ومحدودة، فملكيّة "فاطمة وفطومة وخدوجة بنات الشيخ الهدّة 887 أصل زيتون، وملكيّة فاطمة بنت الكليوسي 115 أصلا، وسليمة بنت الدوأس 106 أصل" (28). وفي نفس القرية تجد ملكيات دنيا وبعيدة عن هذا المعدّل (مثلا "المرأة سليمة بنت امبارك التي ملكت 4 أصول، سالمة بنت محمود بورخيص بملكيّة تصل إلى 3 أصول وخاصّة "للآهم بنت عياد بن علي بأصل واحد" (29).

أمّا بالنسبة إلى قرية صيادة وهي القرية الثانية من حيث "استحواذ" المرأة على جزء مهمّ من الملكيّة، يمثّل فيها امتلاك المرأة الواحدة 42 زيتونة، ولكن هذا المعدّل ليس متساويا بين جميع النساء، فمن المالكات المستأثرات بأكبر جزء من أصول الزيتون، نجد "جنات بنت عمر نويرة" والتي تملك 336 أصلا، بنت حسن بوليلة بـ324 أصلا، آمنة بنت بربورة بـ 252 أصلا، "سالمة بنت العالي" بـ 246 أصلا وأخيرا فاطمة بنت التقي" بـ117 أصلا (30). وبجمع هذه الملكيات التي تساوي 1276 أصلا، تجد أنّ 5 نساء فقط من جملة 106 يستحوذن على 28% من كامل الملكيّة كذلك الشأن بالنسبة لقرية "الكنايس"، حيث تحتل 25 امرأة جملة 1080 أصل زيتون وهذا ما يعطي معدّلا عاماً بـ 43 أصلا للمرأة الواحدة، ولكن ملكيّة "صالحة وخديجة بنتي الحاج حسين الأعور" تبلغ لوحدها 347 أصلا، أي ما يمثّل 32% من جملة الزياتين المخصّصة للنساء في هذه القرية (31).

أمّا في قرية بني كلثوم، نجد أنّ المرأة "ربح بنت سالم بن الحاج" تستحوذ لوحدها على 252 أصل زيتون وهو ما يمثّل 26% من جملة ملكيّة النساء، رغم أنّ المعدّل العام للملكيّة في هذه القرية هو حوالي 44 شجرة لكل امرأة، فإنّه يبقى أحيانا بعيدا عن متناول بعض النساء، مثل المرأة "فايزة بنت أحمد بن سالم" والتي لم تملك سوى 5 أصول فقط (32).

كما نجد نفس الوضع في قرية "معتمر" حيث تملك "عويشة بنت اللطيف ويزّة بنت فرحات ولطيفة بنت فرج علاّق" وهنّ من أهمّ المالكات بـ 453 أصل أي ما يمثّل 43% من جملة أملاك جميع النساء في هذه القرية (33).

إضافة إلى هذا النوع من النساء المجتمعات واللاتي يتحكّمن في ملكيات ضخمة إذا ما جمعنا بينهنّ نجد نوعا آخر هو ملكيّة المرأة الواحدة المتفرّدة". ومن الأمثلة على

ذلك، نذكر مثال قرية " المنزل"، ففي حين يقدّر المعدّل العام للملكيّة بـ 86 أصلا للمرأة الواحدة، نجد "عائشة بنت قحة" تملك لوحدها 728 أصلا أي ما يوافق 44% من جملة ملكيّة النساء في هذه القرية(34)

أما أحسن مثال على وضعيّة " تنفّذ المرأة هذه، نجد "مريم بنت الهيلي" تتحكّم في 253 أصل ونصف من جملة 363 أصلا مخصّصة لجميع النساء وهو ما يجعلها تستحوذ على نسبة 69% من جملة الزياتين المخصّصة للنساء في هذه القرية (35)، في حين نجد بقية الملكيات مشتّتة بين بقية المالكات وتتراوح بين 8 أصول و22 أصلا.

وهكذا يبدو لنا وبوضوح وخاصة من خلال حالات "التنفّذ " المتواتر في أغلب القرى الساحليّة في القرن التاسع عشر تقريبا أنّ المرأة كانت مالكة متميّزة، مالكة متنفّذة، تضع يدها على ملكيات شاسعة وممتدّة أمّا حالات تفتّت وتشتّت الملكيّة فهي راجعة حسب تقديري إلى التقسيم المتواصل للملكيّة الواحدة بين الوارثين ويمكن لنا أن نلاحظ أنّ الملكيّة عندما تكون مشاعة بين عدد من الإخوة من غير تقسيم تكون في أغلب الأحيان كبيرة مثلما عليه حالة " فاطمة وفطومة بنتي الشيخ الهدة اللتين تمتلكان 717 أصلا في قرية الحمام" (36)، "فاطمة وخديجة بنتا الحاج حسين بن الأعور" في قرية الكنايس واللتان تتصرّفان في ملكيّة تصل إلى 347 أصلا. كذلك في قرية "القلعة الصغرى حيث تمتلك " عزيزة وفاطمة بنتا الغطّاس" 579 أصل زيتون (37). أمّا إذا ما قسم هذا الارث على مدى أجيال فإنّه سوف يتفتّت حتى وإن كان في بدايته كبيرا

IV- المرأة في الساحل عنصر فاعل في الإنتاج :

إضافة إلى دفاتر قانون الزيتون التي أبرزت لنا المرأة كمالكة في جميع القرى الساحليّة، ومظاهية للرجل "الكادح" (38)، بل وتملك أكثر منه في أغلب الحالات. وبيّنت لنا أنّ الزيتون هو المنتوج الأساسي للساحل والعامل الأساسي للاستقرار، إضافة إلى أنّه من وجهة نظر "الساحلي" يعتبر مورد رزق قار، لهذا عملت كل الفئات على امتلاكه . لكنّه رغم ذلك ليس المنتوج الوحيد، ذلك أنّنا نجد أيضا إنتاج الحبوب وهو ما توفّره لنا بدقّة "دفاتر العشر" التي تحصي لنا المساحات المحروثة حبوبا، اسم صاحبها وقيمة الضريبة المفروضة عليه تبعا لهذه المساحة وتقديرا لإنتاجها. وتعتبر دفاتر " عشر الحبوب" وثائق أرشيفية مهمّة وشاهدا واضحا على مساهمة المرأة الفاعلة في إنتاج القرية، فالمرأة الساحلية لم تقص من حياتها الاجتماعيّة العمل والإنتاج إلى جانب الرجل بل على العكس ساهمت في الدورة الاقتصاديّة لقرية الساحل في القرن التاسع عشر

فالمرأة في القرى الساحليّة كانت تزرع المواشي حبوبا في أغلب القرى وفي أراضي البدو المجاورة لأراضي الساحل، ذلك أنّ غراسة الزيتون كانت تحتل دائما المجال الأكبر من المساحات. لهذا كان القرويون الساحليون "يحتالون" في توفير الأراضي لحبوبهم فكانوا يحرثون الحبوب في الأراضي المحيطة بالساحل ، وهذه الأراضي بعضها تابع لقراهم والبعض الآخر يتسوغونه من أصحابه العربان الرحّل. كما كانوا يعقدون شركات المناصفة مع أجوارهم من قبائل : " جلاص" ، "أولاد سعيد" و"المثاليث" فيحرثون مساحات شاسعة من الأراضي الراجعة لأولئك العربان (39).

وقد كانت المرأة في أغلب الأحيان تزرع مساحات شاسعة تصل إلى أن تتفوق على الرجل في المساحات المزروعة ففي قرية "أجم" زرعت المرأة "مطيرة بنت خليفة بن سلامة ماشية الأربع وهي بذلك قد حرثت مساحة أكبر من أغلب الرجال في هذه القرية (40).

أمّا الوضعيّة البارزة في "دفاتر العشر" والتي لا نجدها في أي من الدفاتر الأخرى هي الشراكة مع الرجل رغم أنه في أغلب الأحيان لا تجمع بينهما إلاّ صلة الشراكة والعمل، ففي قرية "بوضر" نجد أنّ المرأة "أمة الزين بنت سالم بن يوسف" قد زرعت "ربع ماشية وثمنها" مع الرجل "فرج بن حسن" (41). ونلاحظ خاصة أنّ اسم المرأة في أغلب الأحيان يكون سابقا لاسم الرجل في صلة الشراكة حتى أنّه في بعض الأحيان نجد أن اسم الرجل معدوما في الشركات مع المرأة كما في حالة المرأة" عايشة بنت سعيد السوسي وشريكها في قرية المكنين" (42)، التي زرعت ثمن ماشية، وهنا نلاحظ أن اسم الرجل لم يعلن في هذه الحالة من الشراكة في حين سبقه اسم المرأة ونسبها.

هذه الوضعيّة تجعلنا نعتقد أن المرأة في القرن التاسع عشر كانت فاعلة ومنتجة وتساهم في علاقات



شراكة مع الرجل في العمل والإضافة وذلك دليل على أن المرأة منذ هذا القرن لم تكن منزوية ومتقوقعة ولا تفعل في مجتمع واقتصاد مجالها، بل على العكس من ذلك كانت عنصرا فعالا ومنتجا ومضيفا.

الخاتمة :

من خلال دراستنا للدفاتر الجبائية في القرن التاسع عشر في قرى الساحل التونسي وإلمامنا بكلّ الحالات التي ذكرت فيها المرأة في هذه الدفاتر، تبيّن لنا أنّ المرأة الساحليّة القرويّة خاصة كانت تذكر كعنصر بارز في المجتمع، له كيانه الذي يذكر فينسب. فيملك بامتياز من الملكيّة الجماعيّة، وينتج ويساهم في دفع الحركة الاقتصاديّة والإنتاجيّة وبذلك الاجتماعيّة، في مجالها المرأة التي لم تكن عنصرا راكدا بل كانت عنصرا متحركا فعالا.

الإحالات :

1ـ العاشية : هي " ما يمكن أن يحرثه زوج من البقر في سنة فلاحيّة وتقدّر عموما بـ 10 هك"
Legendre (M) : Survivances des mesures traditionelles en Tunisie. P.U.F., Paris,1958,p.29.

2ـ أ.و.ت.، دفتر عدد 1678ـ1734.
3ـ أ.و.ت.، دفتر عدد 1676
4ـ أ.و.ت.، دفتر عدد 1698.
5ـ أ.و.ت.، دفتر عدد 1311.
6ـ أ.و.ت.، دفتر عدد 1700
7ـ أ.و.ت.، دفتر عدد 1701.
8ـ أ.و.ت.، دفتر عدد 1676
9ـ أ.و.ت.، دفتر عدد 1698
10ـ أ.و.ت.، دفتر عدد 1700
11ـ أ.و.ت.، دفتر عدد 1678
12ـ أ.و.ت.، دفتر عدد 1512
13ـ أ.و.ت ، دفتر عدد 1701
14ـ نفس المصدر
15ـ أ.و.ت.، دفتر عدد 1700
16ـ أ.و.ت.، دفتر عدد 1677
17ـ أ.و.ت.، دفتر عدد 1699
18ـ أ.و ت ، دفتر عدد 1700ـ1675ـ1698 بالترتيب
19ـ أ.و.ت.، دفتر عدد 1677ـ1678 بالترتيب
20ـ أ.و.ت.، دفتر عدد 1699ـ1676ـ1677ـ1678 بالترتيب
21ـ أ.و.ت.، دفتر عدد 1678 ـ1700ـ1699
22ـ أ.و.ت.، دفتر عدد 1676ـ 1677
23ـ أ.و.ت.، دفتر عدد 1677ـ 1676ـ 1701ـ 1700
24ـ أ.و.ت ، دفتر عدد 1677ـ 1676ـ 1701ـ 1700
25ـ أ.و.ت.، دفتر عدد 1667ـ1676ـ1701ـ1700
26ـ أ.و.ت.، دفتر عدد 1699ـ1675ـ 1676
27ـ أ.و.ت ، دفتر عدد 1701 ـ1700ـ 1677ـ 1699
28ـ بن طاهر (جمال) : الملكيّة بمقزاوة من خلال دفاتر القانون 1852ـ 1862، ش.ك.ب، إشراف عبد الحميد هنية، 1982، ص . 68.
29ـ أ.و.ت.، دفتر عدد 1698
30ـ أ.و.ت.، نفس الدفتر.
31ـ أ.و.ت.، دفتر عدد 1675
32ـ أ.و.ت.، دفتر عدد 1701
33ـ أ.و.ت.، نفس الدفتر
34ـ أ و.ت.، دفتر عدد 1677
35ـ أ.و.ت.، دفتر عدد 1700
36ـ أ.و.ت.، دفتر عدد 1676
37ـ أ.و.ت.، دفتر عدد 1698
38ـ أ.و.ت ، دفتر عدد 1701
39ـ تسمية خاصة أردت التعبير بها عن الرجل العامل والذي ليس من الأعيان ولا من أصحاب الوظائف الشريفة
40ـ سلامة (ب) : ثورة بن غذاهم، الدار التونسيّة للنشر، تونس 1967، ص 126.
41ـ أ.و.ت ، دفتر عدد 1573
42ـ أ.و.ت.، دفتر عدد 1311
43ـ أ و.ت ، دفتر عدد 1512

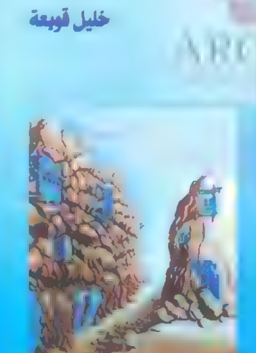
تجربة الفنان ناجي الثابتي

وهج الفرشاة يتدارك بهتة المحفار (؟!)



خليل قويعة





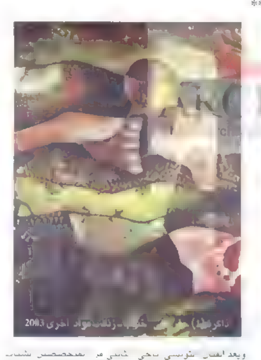
يكاد فن الحفر أن يختفي من ساحة المعارض الفنية التونسية رغم وجود طاقات إبداعية كبيرة متنوعة ومتفاوتة ولكن اتحاد الفنانين التشكيليين التونسيين قد نظم معرضا سنة 2001 فهو ذو ... الثقافة المغاربية التي ... الفن والتعريف بالتجارب الجديدة وهو المعرض الجماعي الأول من نوعه في تونس بعد المعرض الذي أقيم للحفارين التونسيين بمركز الفن الحي بالبلفدير سنة 1988 تحت إشراف وزارة الثقافة ... ولعل ضعف حضور هذا الجنس الفني عائد إلى ... عرفتها الحركة التشكيلية في حركات الفن المعاصر في ... وقد يعود ... الأمر على ساحة المعارض الفنية ... التي تسلط فيها اللوحة الزيتية على حساب فروع أخرى من الفنون التشكيلية ويبدو ذلك على مستوى مقتنيات الفنية ومنطق الاستثمار ... على مستوى ... الذوق الفني والحكم الجمالي ... وكان الجمهور ... بوجود المحفورات ... يوما بعد يوم

ومن خلال تجربة تونسية واعدة وهي تجربة الحفار ناجي الثابتي ... مشروعية هذه الافتراضات ونتلمس بعض قضايا فن الحفر بتونس

هل أن فن الحفر ... قادر على فرض حضوره إذا ما احتكم إلى مقوماته الفنية وخصوصيته التي تميزه؟ وهل ... الأمر أن يكون كل حفار رساما بالدهن الزيتي ... حتى يعقد تجربته الإبداعية من الانحسار وهل ... الفن حلاّ براغماتيا له استتباعات وفوائد على المستوى التشكيلي والفني؟

***


شباك (1) محفورة (50)


ذاكرة ... زلت مولد أخرى 2003

الحفر الفني (L'art de la gravure) تقنية تشكيلية أكاديمية ... نشأة ... الصناعة وتقوم هذه التقنية على رسم الموضوع الفني على لوحة خشبية ... صفيحة معدنية (أو ...) ثم حفر عناصره الفنية من خطوط ونقاط للحصول على نموذج محفور يقع طبعه على الورق بواسطة آلة ضاغطة (Presse) لاستخراج عدد محدد من النسخ ...

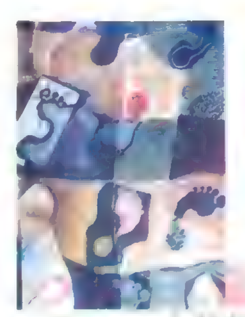
ويعد الفنان التونسي ناجي الثابتي من المختصين ... في هذه التقنية وهو من التجارب التشكيلية التونسية الجديدة التي ... الأخيرة من خلال بعض المعارض الفردية ومن خلال المشاركات في التظاهرات الفنية بتونس وخارج ... ليعرض الثابتي أعماله منذ عشرين سنة ... تخرجه من المعهد التكنولوجي للفنون والهندسة المعمارية والتعمير بتونس

سنة 1986. وكان قد عاشر تقنية الحفر في الورشات الأكاديميّة التي يديرها الأساتذة خليفة شلتوت و محمد بن مفتاح والهادي اللبّان.. وقد اختصّ الثابتي بتقنية الحفر على الخشب وقدّم عديد المعلّقات الفنيّة واشتغل في مجال التصميم وهو الأستاذ بالمدرسة العليا لعلوم وتكنولوجيات التّصميم بالدندان حاليا.

قدّم الثابتي خمسة معارض فرديّة آخرها بباردو سنة 2001. ومن بين آخر مشاركاته في التظاهرات الدوليّة نذكر " ترينالي مصر الدولي الرابع للفنون الغرافيكيّة" السنة الفارطة. وكان قد حصل على الجائزة الأولى في تظاهرة "أيام الفنون التشكيليّة بالحدائق والمنتزهات الوطنيّة" للسنة 2003 التي نظمها اتحاد الفنانين التشكيليين التونسيين بالتعاون مع وداديّة موظفي وأعوان وزارة البيئة والتهيئة الترابيّة وقت ذاك.

وحصل على الجائزة الثانية للفنون التشكيليّة التي أسندتها وزارة الثقافة والشباب والترفيه بعنوان سنة 2003 بقصر خير الدين ، متحف مدينة تونس.

***



[illegible] على خشب وتقنيات مختلفة 2004

وسواء تعلّق الأمر بأعماله الزيتيّة أو بأعماله المحفورة على الخشب فإن تجربة الثابتي تفصح عن رقّة في الصنعة وحيلة تقنيات من الرسم الغرافيكي وأصول [illegible] في ذلك شأن السورياليين فهؤلاء يغدون [illegible] في خضم وهوامات اللاّوعي حتّى يتعالوا عن الملمح الواقعي للمشهد المعيش (Sur-réel)... ولكن معظمهم اشتهر بدرجة رفيعة من الدقّة في الأداء والوعي بقواعد الصناعة التشكيليّة للشكل الفنّي.

إنّ للفنان عينا خبيرة بأدق تفاصيل الموضوع (طبيعة ساكنة، مشهد معماري من المدينة العتيقة، مشهد جبلي وصخري، شخوص...) ولكنه لا يكتفي عند هذا الحدّ بل يعمل على شحن المشهد بشحنة ميتافيزيقيّة ملغّزة ، على نحو ما طالعنا به تاريخ الفن الحديث مع جورجيو موراندي وكذلك الشيريكو في مجال الرسم الميتافيزيقي .. أو مع دالي في مجال الرسم السوريالي .

واقعيّة مفرطة من جهة ، ولا واقعيّة غامضة من جهة أخرى، تلك هي الثنائيّة التي تسكن لوحة ناجي الثابتي. وبقدر الحبكة التقنيّة ودقّة الصّنعة الفنيّة يكون انزياح الموضوع المرسوم والمحفور عن سكونه الهادئ واكتنازه بالأسئلة. فقد ينشغل الثابتي بباب مهجور من أبواب المدينة أو بشباك من الحديد المطرّق أو ببعض الأواني الموضوعة على طاولة تحت إضاءة خافتة..



نبض الزمان (1) ـ محفورة حمضية (32X50 صم) 2001



وقد تبدو مثل هذه المواضيع مغرقة في البساطة ولكن في طريقة تقديمها لها تكمن قيمة الرؤية الفنيّة كيف؟

لا ريب، إن الرسام يتفنّن في الالتزام بواقعية الأشياء على نحو ما تبدو في الواقع وتختزلها صورة الذاكرة. ولكن الروابط التي تجتمع بها هذه الأشياء تبدو روابط لا معقولة وغرائبيّة فقد يغرق الرسام في أدق تفاصيل الموضوع (أنسجة الحجارة المرسومة والغبار الذي يكسوها، انحناءات الخطوط الطبيعيّة البادية على الإطار الخشبيّ لشباك منسيّ...) ولكنه يجري تعديلات على الوضع العادي للشيء، إذ قد يتكيف وضع الشباك مع طيّات الستار الذي يغطّيه وما يبدو عليه من خطوط ناتئة وأخرى غائرة... وقد يجزّئ الرسام الشباك إلى أجزاء متلاشية تتخلّل تشقّقات الجدار وتجاويفه ... وقد يجهز مجموعة من الشبابيك الخشبيّة المستمدّة من التراث (مثليهي(بتستور وسيدي بوسعيد ومدينة تونس..) والتي ألفت صناعتها. فيضعها على واجهة عجيبة لجبال صخريّة لم تتركه الحضارة بعدُ وقد يشكل الرسام من أشكال الحجر شخوصا تجول في أزقة مدينة عربيّة نسجت جدرانها بحبكة قاصية الحجارة. ليأتي المشهد سورياليا وغرائبيا يبحث فيه الفنان عن نبض الحياة في مدينة متصخّرة صنع أهلها من سطور وحجارة، وتبدو هذه المدينة الحجرية في صمت مطبق وهدوء مخيّم. ولكن السؤال يسكنها من كل جانب. ثمّة شيء من الرهبة والغموض يسري في نسيج أكثر الأشياء اعتيادية كأننا بالفنان يربك بهتة العالم ويبعث السؤال في هشيم المعنى المنسيّ. وفي مثل هذه النماذج لا يبدو الفن رسما لأشكال الحياة بل يكون الفن بعثا للحياة في الأشكال بعد أن جمّدتها الحضارة وسطّحها الإستهلاك وحنّطتها الذاكرة

***

وهكذا، لئن ساهم فن الحفر في التكوين الأكاديمي والإبداعي لهذا الفنان ومنحه قدرات غرافيكية دقيقة في معالجة الفضاء الفنّي وبناء عناصره وإحكام تعبيرية الخطوط... إلا أن ناجي الثابتي لم يحتكم إلى هذه التقنية بحسب مواصفاتها التقليديّة، بل راوح بينها وبين خبرات أخرى مستفادة من تجربته في تقنية الدهن الزيتي

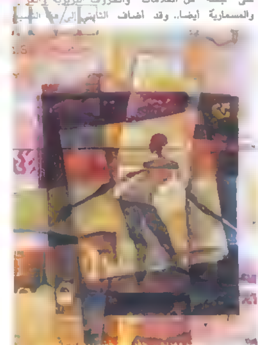
وسواء كان حفّارا أو رسّاما بالدهن الزيتي فإن ناجي الثابتي هو ناجي الثابتي فمهما تختلف التقنيات المعتمدة فإن الرؤية السورياليّة بقيت تطبع أعماله حتى تلك التي يغرق من خلالها في البحث عن الخصائص التشكيليّة والتعبيريّة للخامات

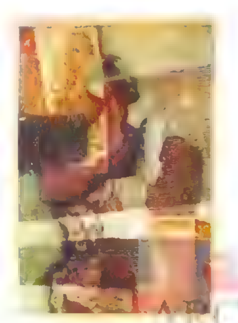
مدينة من حجر(دهن زيتي على قماش) 78X60 صم 1990.

الخشبية المحفورة . وفي هذا المقام، يستعيد الثابتي من حرفته في كلتا التقنيتين

إن أعماله الأخيرة، التي بدأ في عرضها منذ سنتين لا هي برسم زيتي ولا هي بأشكال محفورة فحسب بل هي هذا وذلك معا وفي هذه التجربة الجديدة لم يطبع الثابتي نماذجه المحفورة (Matrices) ولم يستنسخها على الورق (خصوصا وأنها من حيث الحجم أصبحت أكبر من أن تتحملها المقاييس المألوفة للآلة الضاغطة). بل قدمها كما هي بعد أن عالجها بالدهن الزيتي وتعامل معها بوصفها الحامل الأولي والنهائي للوحة وحافظ على فرادتها (انظر إلى نافذة (3) وذاكرة (2))

لقد نفى الرسام العمق المشهدي من لوحاته ولجأ إلى فضاء شبه مسطّح يقوم على طريقة تراكب الطبقات وتشافّها الضوئي. أما الموضوع فهو تركيبة متجانسة تستلهم مكوّناتها اللونيّة من طبيعة الخامة الخشبيّة المحفورة ... سادت القويرقات اللونيّة ذات الحساسيات ... والترابية. وتقوم تركيبة الموضوع، على المستوى الغرافيكي على جملة من العلامات والحروف البربرية والعر... والمسمارية أيضا.. وقد أضاف الثابتي إلى ... الـ





ذاكرة 2: حفر على الخشب ومواد أخرى

الغرافيكي الحركي عنصر الشخوص ، وعالج مجمل هذه المعطيات الشكليّة والخطيّة بالدهن الزيتي على النموذج المحفور الأصلي. وهكذا، توصل الثابتي إلى تقديم معادلة بنائيّة سعيدة بين " التجريدي" و"التشخيصي" من جهة، وبين اللون والغرافيك من جهةأخرى. فأحكم تدبير هذه المعادلة تشكيليا وثقافيا أيضا. فعلى المستوى التشكيلي فتح الفنان مجال اللعبة الفنيّة على آفاق تقنيّة جديدة. أمّا على المستوى الثقافي والعملي، فقد سلّح أعماله بما من شأنه أن يمكنها من المرور إلى بنية الذائقة الفنيّة المنشودة والمطلوبة في الساحة التشكيليّة، وفي هذه المرحلة بالذات. تلك البنية التي تنزع إلى رؤية القاموس التراثي في تشكيل حداثي يتصالح مع السطح التصويري

***

ومثل هذه المسيرة تستفزنا لطرح السؤال عن مصير الحفر الأكاديمي. فتقنية هذا الفن تدرّس في معاهد الفنون الجميلة ولكنّها على مستوى التّرويج والمعارض الفنيّة السائرة ... إلى الانقراض، ففنانو الحفر لا يلقون نفس الصّدى الذي يلقاه زملاؤهم التشكيليون إلاّ إذا تخلّوا عن محفوراتهم "الصغيرة




زيت على قماش. 2000

الحجم" وتعاملوا مع تقنيات أخرى بالدهن الزيتي والأكريليك والتّلصيق أحيانا

فزهاء العشرين سنة من الإلتزام بتقنية الحفر الفنّي لم يكن كافيا لبروز الثابتي بين الناس وبروز تجربته بين التجارب. لذلك لجأ إلى إدماج تقنية الرّسم الزّيتي مع تقنية الحفر وهو ما من شأنه أن يضاعف تعبيريّة الفعل الفنّي من جهة، ويمكّنه من التّحرّر من الأحجام الصغيرة للوحة المحفورة، تلك التي تعترضها التقاليد الأكاديميّة للحفر. ومثل هذا التوجّه أتى أكله بالنسبة للثابتي، بداية من السنة الفارطة عندما حصل على الجائزة الأولى لتظاهرة أيام الفنون التشكيليّة بالحدائق والمنتزهات الوطنيّة 2003

وعليه، كأنما بفنّاني الحفر لا يحظوا بنفس المنزلة التي يحظون بها عندما يغيّرون تقنياتهم ويضيفون إلى أعمالهم عبقريات تقنيّة أخرى مثل الدهن والتّلصيق (وما حصل مع الثابتي في قصر خير الدين، متحف مدينة تونس، حصل مع حفار آخر، وهو الفنان باكر بن فرج في الموسم الثقافي قبل السابق وفي نفس الموعد حيث حصل على جائزة الفنون التشكيليّة وقت ذاك من خلال مشاركة تمثلت في لوحة عملاقة بالدهن الأكريليكي)

هل يعودذلك إلى قصور تقنيةالحفر الفني (وهي من أقدم تقنيات الفنون التشكيليّة وأكثرها اتصالا بتقنية الرسم الخطي) عن التعبير الإبداعي! أم يعود ذلك إلى قصورنا نحن، الجمهور وأحباء الفنون، في تقدير العمل المحفور حقّ قدره، نظرا لصغر حجمه أو نظرا لاختزالاته داخل اللغة الغرافيكية التي يدّعي الفن المعاصر تجاوزها؟!

إن إجابات أخرى لهذا السؤال يمكن أن نجدها جاهزة من خلال تجارب أخرى. إذ كيف نفسّر عدول الفنان الراحل ابراهيم الضحاك عن اختصاصه في فن الحفر على الخشب لمدة عشر سنوات كاملة، عندما اتّجه سنوات الثمانينات إلى فن اللوحة الزّيتيّة؟

هل لعدم قدرة فن الحفر على تجسيد البيئة المدينيّة الجديدة للفنان وقت ذاك، وهي سيدي بوسعيد، أم للمقتضيات التي أملتها عليه استراتيجيّة انضمامه إلى جماعة مدرسة تونس لفن الرسم؟ بل إن آخر معارضه كان عبارة عن تكريم للرسام

المراحل يحيى التركي وإعادة إنتاج للوحاته بواسطة فن الحفر ورحل ابراهيم الضحاك بعد ذلك وبين أنامله شيء من ألوان يحيى

ولماذا احتفى الفنان الهادي اللبان عن المشهد التشكيلي التونسي (وهو من أبرز الحفارين المعلمين)؟ ثم كيف نفسر عزم فنان آخر وهو محمد بن مفتاح على تحديد حضوره في تشاركه مع تجربته الفرشاة و القماشة و الدهن لا بتقنية الحفر و الحبر والورق؟ وكيف نفسر نحو الحفارة فوزية الهيشري إلى تكسير ونحت خشبة محفورة وإضافة خامات بلاستيك والدهن على نحو ما فعلت في معرضها الفردي سنة 1998 بقاعة الأحمر الذي في صدى عرضت تقنيتها في معارضها السابقة في فن الحفر و عند عرض الفنان سمير صوابني في معرض اتحاد الفنانين التشكيليين التونسيين سنة 2001 لوحة ... سماك ... و لكولاج واكتفائه من المتخصصين الشاب القلائل في فن الحفر؟

أحل أن العملية التي ما تزال تشكل منظومة الذائقة الفنية في ربوعنا هي ما يحتم البقية على تكثيف نفسه و التفاوض مع استراتيجيات الحكم الجمالي خصوصا عندما يتمسس الإبداع الفني داخل مقتضيات العرض وحاجات الأروقة وقاعات العرض

شباك (2) أو انكسار في فضاء الذاكرة (محفورة)

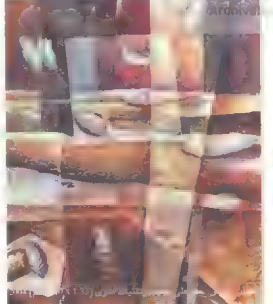
نبض الزمان (3). محفورة حمضية (32X50 صم). 2003







الفنان يباشر لوحته





حسين القهواجي

لحظات مستوحد في نافذة سفر

.I.

وبرغم هموم الجرائد
وهرج الهاتف الجوال
في غرفة القطار
هذي العصور هنيهات قصار
يكاد يلتقي طرفاها
من يدري، في أسافلها الحظ
أم بأعلاها؟
كل الصفحات
مائدة تشمل بدائع ماكولاتها
يائس ينفض من شاهق
كسر الأضلع عن قيد أسرها
وقد غشيته أكياس القذارة
طبيبة الإسعاف لملمي الضمائد
ولا تعجلي
فالنفس أمر ليس يشغل الحضارة

بورصة الأعمال ما ترى
في سوق معادنها النقلية؟
فائض من قروض
أم خطيه
ومغارم للمرابي
يضرب الأصفار في الأحاد
بحاسوب، رائح غاد

الناس لاربابهم في سويسرا
يسحتون رأس مال شديدة
وعقلا من خلايا الالكترون
كلما شاخ وأدركته الملاله
حن إلى تحريب نواة السلاله
ملصقات الرقص تملأ حيطاني
ويعلو ملور المباني معها
في سحق بديهة الإنسان
يا بحيرات عوري، ويا لقالو احترقي
رذاذ أتواني حمض نووي

والدخان إلى شرفات الغسق
ضجت المدينة ولم تقل
سوى غيها
في كتابة ضوئية الألوان
آحر وعل بري
أطعمته حساء زئبق
يضوع من أحدث فرن ذري

.II.

ي رديمو " أوجيس فايس"*
اسي على عير موعد تلاقينا
حريسي حث الخطى
أبي مسرح الحدول " دور نمات"
وب طسري لأي الأحراب أنتمي
وأي ... أرتاد
الأمة التي تزفت في ولادها بغداد
أم هند المهراجا ـ
أطيب الطيب لديه
جثة تشتهي اللهيب
وقطائف مخملية لاقت
في الحجاز رواجا؟

دقت ساعة الميدان
وتعثر فانوس الملاك ـ
عند البرج الصاعد وحشة البستان
لا تقل بئسما ظننت
ركل الأرض ذرة من ريب
وقت أنت فيه عزيز
ذاك وجه العيب
وددت لو كانت أعضائي
أسماعا كلها، وأجفانا
في بوادي مارس وأورانوس والعذراء
وددت لو أحرقت الكتب الصفراء

صاحبي ماله تعاقل
وجها ساهيا لا يرابي
راح تلقاه صيدلية الصليب
عليه البرطل عانيا، والمطرية
لمعطف إسمنتي كئيب
هل أنا إلا عباءة
ألقى عليه الشقا أعباءه

ما قرأته على شعاعك يحبر
أن مكوك فضاء هوى
واستلقى في مهب الأبد
حديد مرساة تشظت

على شط الهلاك وتكرار الزبد

Giacometti*
جبينك الجعد كان إنجيلا
يقسم به المصورون
جيلا فجيلا
ألك أن تكون الدليل؟

أين أقودك، والعالم مد كولمبس
غق يفضي إلى منحدر
ألهذا اصطفيـــت أصول الكلب
ونبذت أعراق البشر

مقاطع المخاطبة والاعتذارات

إلى خالد النجار

عساكر الأيام والليالي
أخذت على وجه القربان أطفالي

كائن في وردة كالجمر
وما حيلتي
لولا فناء العمر

دونك وخطوة النهاية
طاقة المجتهد متى
وقفت عند غاية

من يوم بلا أمس
لنهار دونيا غد
شيد جنة الكمال الأرغد

الهائم المتكفي بذاته
المستغني عن غيره أنا ـ
لسان ينطق بيدين حاضنتين
وقلب يتسع لمحنة اثنين

شربت ماء الوردة
وأكلت من قمح الحمامه
ظن خيرا. وقل. أمطرت بعد يأس
والتفت بأوراقها العمامه

ما أهون اصطيادها
وكيف طاوعت الريشة ومدادها
تراشة "رواد" المشوى
من ندوة العشب
بينها زحاف غبار
طي المجهول من الكتب

أين بقوة الأفكار
وأين انصاع المحاسن
دنياكم وإن كذبتموني
غصن آس ذوي
في غدير آسن

طوفي يا رياح النصر طوفي
السوس إلى الصوف أسرع
والموت يجني قطوفي

هلا لنا هذا.
أقداح شراب منور
يقدرها الإله عهودا
ولكن يقدمها بمنقاش مصور

في عالم لا يخلو من قش
كأنه المخلاة
كفانا أنا حملنا محراث النجوم
كيلا تعدمنا الحياة

Eugen Faes شاعر وروائي سويسري ...
جياكومتي فنان تأثر بالفن الإفريقي ... الكلب

عدنان الصائغ

منتهى

إلى عبد الرحمان مجيد الربيعي

أفتح ثلاجة أحزاني
أخرج قنينة عرق
وأشربها كلها
نخب أصدقائي المهاجرين
عبر الأنفاق
بلا وطن
ولا سجائر
ولا جوازات سفر
أرفع أنخابهم كأساً، كأساً
أو جثة، جثة
وحين أسقط على الرصيف
من الثمالة
سيحملونني - في توابيتهم -
إلى البيت

(*) شاعر من العراق يقيم في السويد.

قصيدتان لأراغون

شعر لوي أراغون

تعريب نهيرة المصمودي

يــــدا إيــلــزا *

هاتي يديك إني قلق
هاتي يديك فطالما حلمت بهما
طالما حلمت بهما في وحدتي
هاتي يديك أنقذيني
حين آخذهما في مصيدتي التعيسة
في راحتي هذه خوف التأثر والإنفعال
حين آخذهما مثل ماء الثلج
تنفلتان في كل اتجاه من يدي أنا
هل بإمكانك أن تدركي ما يجتاحني
وما يقلب كياني وما يغمرني
هل بإمكانك أن تدركي ما يخترقني
ذاك ما فضحت حين أقشعر بدني
وما يبوح به هذا الحوار العميق
هذا الصوت الأبكم للغرائز
إنه بلا شفاه ولا عيون
هو مرآة بلا صورة
هو ارتعاشة الحب هذه
تلك التي لا كلمات لها
هل يمكن يوما أن تعرفي ما تفكر فيه أصابعي
عن فريسة أمسكت بها برهة من الزمن
وأن تعرفي ما بكشف سكوتهماس المجهول
في ومضة خاطفة
هاتي يديك ليتماهى معها قلبي
فيسكت عن الدنيا ولو لحظة من الزمن
هاتي يديك لتنام عندهما روحي
لتنام روحي إلى الأبد

الهــاويــة

أهوي وأهوي وأهوي
قبل أن أصل إلى قبري
فأستعرض عمري
تسع ثوان تكفي
كي يعبر فكري
عالما بأسره يغري
معبر وكأنه الآن يجري
صورة تحت جفني
تفعل فعل الأحجار
في قاع نهر
إنها تفتح بزبز المياه
كل الماضي يتفتت، آه
ذكرى تدوس أخرى
الشموس تمحو الأنتحابات
أيها المطر أيها الغبار المتلاشي
أيا وجودا بلون التراب
يا ضباب التنفس
أي اختبار سيرسو عليه دواري؟
أهوي و أهرب وسط أساطير
من تهافت أفكاري

Louis ARAGON· Les mains d'Elsa

محمد الهادي الجزيري

تشخيص

الحالة ميؤوس منها

رعد في رأسه

غيم في عينيه

مزق متعفنة في أنفه

أسواق ومساحات في أذنيه

شعب في حنجرته

شمع له لون الدم في فمه وعلى

شفتيه

زبد يغزو لحيته

حبل ديون في رقبته

أشجار وعصافير على كتفيه

أسراب قصائد في صدره

أفعى في قلبه

كأس بين يديه

أنياب كلاب في ظهره

داء الحرية في رئتيه

عسس في ظله

وبقايا أرض في قدميه

حاكم عقرباوي*

بـــاب تـــوما

باب توما
صبيات توما
مطلن على سرو قلبي
عصافير لا تعرف الهم
مثلي
تطايرن لما تحرك
في الهواء
التقطت عصا تشبه الضلع
قلت
أهش على قدمي
تعثرت قبل انزلاق المساء
بشبرين
ثم رجعت بلا سبب
غير أني
أرى سببا واحدا
للحياة على باب توما
....
...
....
....
وها أنذا في (الحجاز)**
ارتميت على حجر
قيل كانت سريرا
وضاجعت ظلي

***

على باب توما
صهيل الفحولة لا ينقطع
خيول تدق حوافز رغباتها
في الهواء
تعود إلى وكرها في المساء
لتبحث عن رغبة تستبد بها
وأنا
واقف ها هنا
رغبتي أن أموت
على
باب
توما
شهيد انقسامات روحي

---
* شاعر من الأردن
** فندق في ساحة الحجاز بدمشق

أحمد بشير العيلة

سيرةُ شلالٍ لمحمد

سقط العنقود على الطلقات
وانفراط الشارع من مسبحة تعبت من
هجرِ الأيدي
نبلغ
نحن المقهورين ؟ صراخ الشهداء ؟
نبكي من خدش الأشواك المغروسة فيه
ألا يا حلقي
كيف ستعلن مسؤولية أفكاري
عن غبنٍ مصهورٍ في الأجساد
ألا يا صوتي
تتبعج حروفك من طرقات غيابي
جثماني سقط
سرو مسكون بالسوس وبالأعصاب
نخر الحزن صلاتي
من أي دعاء أبداً
وبداي المبتورة لاتغزل عشا لمحمد.
كن منذنتي
جسمك أنهار ترفع ماء الروح نخيلا
قرب صهيل متكسر.
كان الوقت محمد
جدول شرياني في (رزنامة) أرض محروثة
تعب الدمع من الفوضى
امسك قلبي بوصلة
لتحية من قتلوا الطلقات بصدر حافل.

كن منذنتي
فأنا المصلوب على خشب الدمع
مهيض
ريش جموحي محترق
أسود
يبعث رائحة من فخار متصدع
ألا يا أقصى الحب
وأقصى الضوء
وأقصانا
أحيل تجشئي نحوك ألواحا حالمة في
اليم
اصنع من تلك الروح الصلبة مثل زجاج
أشرعة وقرابين
الق نورك فيها
قد أنبعث نبيا من ألوان في مرحلتي
المهجورة.
كن منذنتي
كتبي صوان فوق رفوف ضلوعي
أقرؤها
تتمايل قامة نخل كاملة حولي
وأنا أبكي فوق حروف جريدي
أبكي
متكولا من بسمة طين كان رفيقي
أبكي

(*) شاعر فلسطيني يقيم في ليبيا

أتفتت فورا
يلصقني الدمع وأبكي
أين الطين الجد الصالح
أجري- خلف هواء - عطشانا للطين
ينشج جبيني من نصل سراب الطين
أنزف ودمائي كبكاء الطين
مخلوق من رمل جسدي بعد خروجي
أصنع كوفيتنا عصا موسى
الضاربة لرملي المقهور
لينتفض الطين القدسي
يا كف محمد
اصنع أضلاعي تاريخا تنبت فيه الانهار
وأساسات للأمطار
اصنع
يا أكبر حي
أحياء ماقينا قربا من شهداء ومساجدك
من تطريز مجبول فوق الثوب باهات الاشجار
إني خيط بين أصابع أمي
تلضمني وقت بكاء في بذرة
تغرسني شعراً للعودة
إني خيط يسحل فوق صخور مواجعنا
إني خيط يرتق نبض الشلالات
ينشع ضوءا
يتبين في ظلمة كوني
بسمات صغار مذبوحين.
يا كف محمد
كم تغريني كراسات سماواتك
أتشكل غيما
أخاف عليه من الإطلاق
أغطيه بكوفية جلدي
أحرسه بهتاف ينحت في الصحرة معراجا من
حصن الأ...

تصعد من أحضان عرفت كيف تربي شتلة لحم
هي تربتنا الخصبة
والمشهورة بالعشق الأخضر.
يا كف محمد
جغرافية همي تقل يفرغ من أرض صلبة
إسحب أعصابي من جسدي الخاوي
إنسج منها علما
قمطيرا فوق النبض العالي
إربط فيها أحجار الأيدي
يا غابة زيتون شربت نورا ذات فجيعة
أوراقك أسمعها تلحق موتانا
هز عطرا فوق خطاهم للأعلى
حباتك مشكاة تلو الأخرى
يجنيها تاريخا لجماليات زخارف أقواس الأقصى
كن ...
اسحق فوقعتي تحت صراخك
عل دعائي ينهض من محراب أصفر
يكسر أغطية سمائي
كن مئذنتي
حنجرتي المذبوحة تحتاج أذانا ودعاء
يا كف محمد
ارفع معك طواحين كلامي
ارفع قافلة دموعي العطشى
جب بحرا مصبوغا بالأنفاس الصاعدة من الرمل
فهنا نفسي
كن الرؤيا
ينفث قهرا وهزيمة
كن مئذنتي
لغتي كادت تسقط من إنجيل تحبيبي
أربط أنهاري بالأسواط
أجرجرها خلفي
تخدش جلدي

ألهث
والماء يلاحقني
ألهث مفجوعاً من شاشات قهرت عيني.
كن متذنتي
جسدي ينشق من هذا التحت
والمتذنة مياه
شلال يدخل عمق الروح
ويغسل عمق البوح
المتذنة مياه
تغسل أسراب أياد رفعت فوق سيول الناس
تمسح وجه الصبح بتقوى الأغصان المرفوعة تحت
قباب الله
تسكبنا للطرقات قناديل
كن متذنتي يا كل محصر
فأنا الصوفي المصلوع الباكي
ألعق ضوءاً يتسرب خلف ثقوب الصدر
أبوس فتاتا أيبس من سيف منطفىء في صخرة
أرتعد من الأحرف
تلك المفجوعة بالتأويل
أسقيها من دمعي كل مساء
لا صبار ينبت فيها
فأنا الصوفي المصلوع الباكي
ألق الحكمة في كفي الضامرتين
الحكمة ماء
تروي سيف وجودي
ويدي أرض
رفعت جسمك آيات
كان صلاح الدين يرتلها في حطين
وأنا الصوفي بلا وطن
مسكين... مسكين

محمد المحسن

رسم على سطوح الروح

الكلمات قناديل رفّعها المشاكي
فوق ثنايا
السراب...
كيف لي أن أستضيئ بها بوحي
احتراق
ورسمي على سطوح الروح
جرح يفيض
وفيض من الخطى
العاثرة..
وليس لي من مفردات القصيد
سوى...
بعض الملامح في الرّؤى
وصوت يغنّي بأقصى الصّمت ...
يراود نرجسة في
الغياب ...
وهذي الكلمات تسكب ضوءها
وتغيب
تقتفي أثر الريح .. فيناى عنّي

عطر المساء..
..كيف لي بامرأة توقظ الظلّ بالظلّ
تريق على جثتي عطرها
وتمنحني من مهجة الروح
ألقا
يعيد إلى الذاكرة:
بهاء التسامي
وما بعثرته الدّياجي
ورغبتي الجامحة في الانتماء..
أرى، أن أزف لكلّ المواعيد
قصائد
وأرتق لعشاق ـ ليلى ـ ما يليق
بعرسهم
وأرسم من رعشة الألوان
ومن دمع المحبّين
مشهد الأحزان
لما تناثر من نجوم البكاء
علّ ـ هند ـ تمنحني

من صهيل العشق
لحظة عابرة ..
.. يا امرأة لها اشراقة الضّوء :
روحي أوغلت في
التشظي
ولا نجم يطلّ لأجلي ..
وفي الدّروب سرتُ مع غير أهلي
أقفوا الخطى ..
وليس من أحد هنا
كي يرى
مهجة القلب تستحيل الى
شفق
وسحاب ..
يا أميرة العاشقين، امنحني العمر
بهجته الأولى
علّني أستعيد ضياني، وأحتفي بعطر
ذاك اللقا ..

زاهد المالح (*)

ثـــلاثون عامـــا

ثلاثون عاما
أحبُّ
وأكثر حبّي
ثلاثون عاما
وتكفني دقيقه
أراها لأعشق
بكر ورد الحديقة
ثلاثون عاما
ثلاثون نصلا
بقلبي
ولم أتجرأ
فأمضي إليها
أكاشفها بالحقيقه

***

دمشق
دمشق التي
اختارها الله
وعلق قلبي على سورها مئذنة
ومد ضلوعي
سجادة للصلاة

***

دمشق
أردد حرفين.
حرفين
دمـ ـشق
أردد ابة
وألبس أسماءها
حدائل مشمشة
تحت ثوبي
فتأتي إلي
تطرز ثوب العروس
على شرفة في الحواري العتيقة
وتجلس قربي
أعانقها ثم تفلت مني
ثلاثون عاما
أربي لها شجر اللوز
أطلعها في دمي سوسنة
ولم تتكشف لعيني بعد

(*) شاعر من سوريا

جميع مخابئ هذا التعبير
ولم أستطع
لمس كل العراء المثير
على جسد الياسمين
***

دمشق ..
دمشق
جناح سنونوة
تستريح السماء
عليه
وتصعد منه رويدا ..رويدا
كما يعرج الأنبياء
وتنشر ريش النجوم
تهرول حافية...
في السماء
دمشق
دمشق البنفسج والورد
ـ فاتحة العشق ـ
مكتوبة بحروف الخزام

تربي العصافير تحت رموش الدوالي
تمدّ خناجرها بالغناء
وتفرش أشجارها للسنونو المهاجر
تأسى لنارنجة ساهرة
وتحنو على قمر غامض
يتجول في الليلة الماطرة
***

دمشق
أيا خفقة روحي
تعريت وانحسر الظلّ
داست رمال الشوارع
فوق ضلوع الشجر
وحنت مرايا النوافذ عطشى
لدمع المطر
فهل تُستقبلين
كصفصافة تحت جنح الظلام
تمد سلالمها للسماء
ليتنزل سرب حمام
وتهبط غيمة فل
تعرّش فوق سياج الكلام

نعال بشارة (*)

قصيدة حب بالليمون

*** جنازة للسفرجل**

كوني ألقـا
مثل دمعة طفل
وأحينك
متأبطا تحنان الجبل للسرّو
أجيء
كفرحة أمّ بذهاب بكرها
للمدرسة،
بما ادخر القلب
من شقاوة ولفائف شوق
يشعلها الياسمين
مدي يديك
كشرطي مرور
ربما يتوقف الزمنةوأومئ لي
بأرنبة أنفك
حتى ندخل طقس الجسد،
شرب قهوة التين
فتأخذنا
دغدغات حلوة
يكتظ الورد فينا
ليلا،

وصبح
ينبلج منا
همس تندّى "يا صبح
تمهل
عد، لفراشك
دعنا، للورد
نهرج أغانينا"

*** هــديّــة**

حج إلى دكان حاله
واشترى قليلا
من البؤس السائل
وعلبة هموم إضافية
وقطعة تشاؤم كبيرة
وكيلو مصائب يومية
وليترا من أحلام اليقظة
ورهه حظ عاثر
ثم سرح شعره باصابعه
وتصمر حبة هال
امامها قبر كل اطفال
وقال
ابتعلى بتواضع أنك حبيبتي

***منتصف الفرح**

رمي ارغفة الصمت بعيدا،
الكرز صفق في خديه جيدا جيدا
تنحنح واتخذ هيئة شقي
يا أحبك
يا امرأة
تمارس رياضة شتل الحبّ
في حاكورة القلب،
الوقت الآن، "منتصف الفرح إلاّ
قليلا"

لعينيك
دعيني أحبو
ألثم شغاف المدى
شفتاك شفق الشذى
سأسكر
تصيرين بنفسجة روحي
عمر المدى

* شاعر من سوريا.

*** تساؤل**

كيف لي أن أحبك
غدا؟
إذا جفّ الدمع
من غمامات أمي
وسريعا سريعا
طيف ابتسامته
- أبي -
تكسّر
بطيئا بطيئا
بإسفنج هجرته
أخي
يذبحني
كيف لي أن أحبك
غدا؟
ولا ننسى أيضا
بوقاحة لا تحدّ
حذاء الدير يضرب قفاي
وأن بين
حبك وحبي طفلة تعدو
على رند أزمة السكر
فكيف لي أن أحبك
غدا؟

*** انتظار**

صباح الخير
وحديقة تنهض في وجهها
وحين
تبتعد
كغيمة
ويشدها إلى اللقاء
موج من الوهج
يحاذيني
أنساب في حديقتها
يداعبني عشبها
تراقصني أزهارها
أتورّح
هل حبنا نخلة
إذن
متى تحنو الثمار؟

محمد كمال السخيري

أبجدية الرّوح والوطن

«أ»

أنتشق الشّعر من ..
عدم
وأحلّق في ..
عالم الأرواح
فإذا ما الرّوح رفعت
يغنّي الشّعر
في ..
الوجود

«ب»

بليت بالوفاء
في زمن الخيانة
ولمّا قررت ...
الخيانة
رفض الوفاء أن ..
يخونني

«ت»

تسائلني ونمر
كلّ يوم
ولمّا اقتنصت الإجابة
يوماً
غابت إلى ...
للأمل

«ث»

ثمرات تتساقط
ثمرة..
ثمرة
ولمّا هممت بقطف ..
واحدة
من غصن أمّها
استحمت قائلة
أنا .. بكر

«ج»

جمر تأجّج
وما احترقت أوراقي
لكن شعري
رفعت إلى
السماء.

«ح»

حريق شبّ في
دفاتر الأيّام
أطفأته ..
طفلة
بدموع براءتها
فنما الشّجر
واخضرّ الورق

«خ»

خيوط المطر تنهمر
دافئة
تدغدغ ما شحب من
الوجوه
فيشعّ الأمل في
عينيّ الأرض
فيبتسم الوليد
تقبّله أمّه
وتهديه حلمتها
ليمتصّ رحيق
الوطن

«د»

دنوت من عينيك
يـــــــــــــــا ..
وطني
ولمّا حدّقت فيهما
رأسي مرسوما

بماء الذهب
رسمت على جبينك قبلة
فأدمعت ...
السماء

«ذ»

ذرأت من ...
التراب
يتفحّصها أبي كلّ ...
صباح
ثمّ يودعها ...
جيبي
كلما قرّرت...
السفر

«ر»

رقصت يوما على...
أنغامي...
آلامي
ووأدت أحزاني
بين ثنايا ...
الأيّام
فتفتّح الورد على ضفّتي ...
شرايبني

«ز»

زهرة فاحت
......
ذبلت
ثمّ انتحرت
لتنبجس البراعم من
أكمامها ويمتصّ الصبح ...
البسمة من ...
شفتي
قبل بزوغ ...
الشمس

«س»

سراب
وظمأ مستراب
وغراب ...
حلّق وحام حول ...
المدينة
فطاردته عصافير الرّوح...
مزقزقة

«ش»

شراعك يا سفينة ..
الوجد
مزّقته العواصف
ألا ما أروعك وأنت...
تصارعين الأمواج
في اتّجاه الشاطئ
دون
بوصلة

«ص»

صرار القاضي...
ما أحرقتها
ومن يحسد الطفولة ...
يراهما ...؟!
ألا إنّ ماضي الأعمار...
شباب
وشبابها طفولة
حتّى...
الفناء

«ض»

ضباب والدّموع ..
ندى
على بتلات الورود
والبحر مازال...
يعطّر وجهي ..
بماء الرّوح
رعمر..
العصب

«ط»

طرق باب ذاكرتي
يوما
ولمّا فتحته
قابلني
طفل
سلّمني بطاقة ذكرى
ثمّ
اختفى

«ظ»

ظلمة ونيه يقاطعان.

المدى البعيد

وأنا أسير

أسير..

والسّير طويل

حتّى...

بؤرة النّور المحلّق في

العماء

ولمّا انتهيت إليها

أشرقت...

الشّمس

«ع»

عيناي حدّقتا..

فيّ

وأنا أعازل..

برعما

ذات خريف فتفتّح رعم

طبيعة.

الأشياء

«غ»

غزال يعدو

وينقر حبّات الرّمل

خفق قلبي بعد صمت

طويل

فنطقت

«ف»

فرّت فتاة القسلة

البائسة

تعانق جذع شجرة

تحد عينها رعم

العفاف

«ق»

قمر شقّ..

السّحاب

ليضيء مدينة

لوّثتها

مداخن القهر

ذات ليلة

فانهمر..

المطر

رعم

الضياع

«ك»

كنت طفلا..

تعبث أنامله ببراءة

القدر

ولمّا شببت

عبثت أنامل القدر

ببراءتي

«ل»

لم أصرخ إلّا يوم...

ولادتي الأولى

ومع أنّي أصرخ ثانية

عليّ أولد من...

جديد

«م»

ما بقيت فيّ إلّا

آلام

أقسم الماضي أن تحيا.

معي

ولمّا أردت الحياة

عشقني

الموت

«ن»

نجمٌ يظهر

ثمّ يختفي

والنجوع أترى

دوما...

تثنني

فيا نجم بنْ

ثمّ سويا..

نحتمي

«هـ»

هوى ما في قلبي من...

الهوى

يوم أنار البدر الكون

واستوى

فهويت الموت

وما...

هوى

«و»

وشمٌ على جبين...

الوطن

مرسوم

على حد.

السّماء

وكلّما قابلت المرآة

أراه مرسوما على .

جبيني

أحمله بهيكل.

«ي»

ياسمين...

وقطرات النّدى .

تفوح

كلّما تطهّرت بترابك يا...

وطني

فضمّني إليك

كما تضم الورود

عند...

السّحر

خردة فروش *

عبد الستار ناصر

لم أفهم تماما ما يفعله أبي، فهو يأتي بين شهر وآخر بموركبة محشوة بأشياء لا أهميةً لها ويسكبها دفعة واحدة في مخزن البيت الكبير ثم يجلس على الأرض ويبدأ في عزلها وتصنيفها بحسب النوع والحجم ومدى نسبة الصدأ العالق فيها، فهنا كومة ولاّعات ومفاتيح وعلب ومقصات ومفكات وأمشاط ، وهناك قناني فارغة وباروكات شعر وأشرطة كاسيت ومكواة معطوبة وزجاج مكسور وفساتين عرس متهرئة

وبين كومة وكومة ، ينفث دخان سيجارته فرحا بما يرى، كما لو أنه قرب شاطئ بحر وحوله مئات النساء الحسناوات، مع أن المخزن موبوء بالزواحف والحشرات وله رائحة جدً غريبة ولا تفسير لها ، تأتي من بقايا دهونات المطابخ، وزيوت الماكنات وتفسخات الفئران التي تسرح وتمرح وتموت بين شعاب المخزن، لكنها برغم هذا تأتي ممزوجة بطعم الكنافة وعبق الزعتر والليمون والبرتقال.

أبي مثل أي شاهنشاه مخدوع، يدخل الى عرشه بين تلك الخردوات أسعد من أي طفل في الدنيا، يأخذ منه فرز وتصنيف (خردواته) ما بين خمسة أيام وتزيد، اذا به، وقبل أن يفرغ المخزن، يأتينا بموركبة ثانية يسكب ما فيها، ويمضي الى تكرار عزل وتصنيف محتوياتها دون أن يجزع أو يتذمر، بل نراه أكثر ابتهاجا وطربا اذا ما غرق المخزن بتلك الخردوات واذا ما صار الدخول اليه عسيرا حتى على أصغر أولاد البيت، وكم من مرّة سمعته يغنّي وهو يرى البيت مزحوما ومخنوقا بتلك المهملات التي لا يلتفت اليها أحد في الدنيا سواه

سبق أن نسينا أبي ولم نفطن إليه وقد ربط النهار بالليل وهو داخل امبراطوريته المزدحمة بأقلام معوجة وساعات خربانة ونقود سقط زمانها وأوسمة ونياشين مات أصحابها، صحون وطناجر، بطانيات مخرومة وثياب ممزقة واطارات مثقوبة ودبابيس وابر واسلاك ومسامير ، آلة كاتبة سقطت حروف أبجديتها، مشابك وحقائب وصناديق عطور، براويز من خشب البلوط والسنديان عيدان زخرفة ورؤساء جمهوريات وبرابيش ومنافض وخواتم وأحزمة بطون وأحذية مازالت تحمل رائحة العشاق بها سكاكين مثلومة ومطارق ونظارات وملاعق معطوجة وتليفونات سوداء مازالت تئن بأصوات العشاق، كؤوس ومكانس وأشياء لا أعرفها ، بينها أدوية فات أوانها وبقايا عظام مسننة وكرامفون مازال يردد نصف" تعال سلم" وينشطر الصوت الى نصفين بلا معنى !

أتعبني أبي، وأخجلني أمام أصحابي ، ماذا يفعل أبوك بهذه الترهات الوسخة؟ أسكت، فما من جواب عندي، وفي كل مرة أسأله عما يفعل يكرر القول نفسه :

- ستفخر بي ذات يوم يا ولدي.

تحطّ الطيور على البيوت جميعها، إلاّ دارنا التي تشعّ منها رائحة الزنك والنحاس والدهون، واعترف بأنني عجزت عن تبرير أفعاله ، أبي الذي لا يعبأ بما أقول، صار بيتنا محض حاوية كبيرة للزبالة والخردوات ، فما من شيء في هذا العالم الشاسع الرهيب إلاّ وفات على بيتنا ذات يوم ومرّ على مخزن أبي ، أصباغ بهت لونها وستائر لا تستر أي شيء من كثرة ثقوبها، صامولات بألف نوع وشبابيك وثريات مأكولة الرؤوس وشناشيل لم أعد أحنّ اليها.

وفي كل كرة تأتي بها مركبة الخردوات الى دارنا

أشعر بالغثيان والعار، وأرجو ألا يرانا أحد من الجيران لئلا يضحكوا ويستخفوا بنا، مع أن شيئا من هذا لم يحصل أبدا، بل ساعدونا ذات مساء في إنزال الحمولة دون أيّ استياء منهم، وكان أبي كريما جدا معهم إذا ما طلبوا شيئا من "بضاعته" فمرة أعطاهم فانوسا ودلّة قهوة ومرة ثانية أهدى اليهم برميل نبيذ صغير وسلّة فواكه فضيّة اللّون (دون فواكه أو نبيذ طبعا).. وهكذا غمرتني الراحة ولم أعد أتوجس من جيراني، لكن أبي أسرف في شغله بعد كل حرب تضاف الى حروبنا، حدّ أنه، ودون رغبتنا، أخذ غرفة من غرف البيت وألصقها بمخزنه الذي صار يكبر سنة بعد أخرى، حتى كاد ينفجر اذا ما تهاوت الحيطان علينا، ولا أحد في البيت يعترض على جنونه.

أنا وحدي من يسأله دون خوف عما يفعل، ولم أكن حينها غير ابن عشرة أعوام، فيأتي قوله هادئا نقيا كما لو أنه يحكي من وراء ماء ينهمر:

- ستفخر بي ذات يوم.

**

فجأة، بعد صياح الديك فجرا، مات أبي ، هكذا رأيته آخر مرة وهو بين كنوزه التي لا تساوي شيئا ، مات بين حفنة خناجر وقلائد من نحاس، هناك في مخزنه وبعد آخر صيحة لديك الجيران، رأيته بين سيف وطاسة وطنافس، مات الرجل الذي أمضى نصف حياته في لجة الخردوات معتقلا معها في الليل والنهار، ولم أفهم ما كان يفعله أبدا.

أغلقت باب مخزنه بنفسي، وظننت أننا سنأخذه إلى القبر دون ضجة وبلا معزّين، فما كان من أحد يعرفه أو يزوره أو يسأل عنه، ولم يجلس في مقهى ولم يشرب الشاي إلاّ في بيته، أعني في مخزنه وهو يفرز أشياءه المثلومة والمطعوجة والمكسورة عن بعضها، وقد ينام بين دورق وتمثال وبوق ولا نعلم عما جرى إلا صباح اليوم التالي، رأيت مفتاح المخزن بين أصابعي، كما لو أنني أرى نهاية انسان كان أبي ذات يوم!.

في الطريق الترابي إلى المقبرة بعد أذان العصر، كرر مؤذن الجامع خبرا عن وفاة أبي، تلك كانت أول مرة نسمع فيها اسمه يتهادى في فضاء بعيد، اذا بي أمام حشد مهول من أهل زقاقنا ومن شيوخ المحلة التي تجاورنا، بل جاءنا المئات من عجائز ونساء وشبان وصبايا الشوارع التجاريّة التي تبعد عن دارنا بمسافة تجاوزت امتداد خيالي ، رفعوا تابوت أبي فوق الرؤوس من شارع الى شارع ومن حارة الى أخرى مسافة لم أصدقها، تبادلوا بينهم رفع جثمانه وهم في حالة حزن وأسى عميق، كما لو أنهم عرفوه أكثر مني، ولم أصدق نفسي وما أرى من حفاوة صارت من نصيب أبي، حينها شعرت بالدموع تنهمر فرحا على قميصي، فقد ظننت سهوا أن أبي محض رجل مهمل ولا أحد يهمه في شيء أن يبقى أو يموت، بل جاءني من يقول وهو يطبطب على كتفي:

- ليرحمه الله، كان أفضل منا جميعا.

تمهلوا قليلا سادتي، ساعدوني علي فهم ما كان عليه أبي، كاد قلبي يقفز فعلا وراء جلدي وأنا أسمع إحداهن تبكي وتولول وتقول من خلف عباءتها السوداء المغبرة:

- لقد أعاد إلينا حياتنا وأنقذنا من الجوع.

قالت أخرى وهي تلطم رأسها على فراق أبي:

- انه انسان لن يتكرر، فقد أرجع إلينا كل ما خسرناه.

قلت تمهلن يا سيدّاتي أنتن أيضا ، ساعدنني على فهم ما أنا فيه الآن، سمعت الكثير وأنا أمسك بين أصابعي مفتاح مخزنه، رعشة في جسدي وما يشبه الخوف يعتريني وأنا أصغي إلى الناس في جنازة مهيبة وهي تقول عن أبي:

- كان يعمل من أجلنا

- ويبدو أنه مات لينقذنا.

يزداد اللغز تشابكا مع لحمي ودمي وعشر سنوات هي كل عمري، أسأل أعصابي عمّا كان يفعله أبي، نعم، أتذكر أنه قال يوما بأنني سأفخر به، فكيف أعرف ما كان يفعله في ذاك المكان الذي يشبه " الخرابة" الموبوء بالحشرات والزواحف والفئران وآلاف القطع التي لا تعني أيّ شيء، فهي مجرد خردوات لا قيمة لها، محض خيوط وشسوارات تالفة وساطور أعمى وراديو عجوز وكتب صفراء توشك أوراقها أن تتفتت بين اليدين، ثم ماذا ؟!

لم يخبرني أحد، ولا أمي أيضا ، عمّا كان يفعله أبي، وتأكد لي أن عائلتي نفسها لا تعرف أيضا، وبعد رجوعنا

من المقبرة، في الطريق الترابي تذكرت أشياء كثيرة عما كان يخفيه أبي هناك.

فقد رأيت ماكنة فرم وما يشبه التنّور، إلى جانب أجهزة حديثة تعمل بالكهرباء، كان قد اشتراها وجاء بها الى البيت، أتذكر بينها ماكنة نسيج ودوارق تصفية ،ومنشار كبير وأقفال من فولاذ وأكياس نايلون نظيفة وماكنة خياطة وميكروسكوب وجلود ومحرقة وبروجكتر وسندان حديد وثمة أجهزة لا أعرف أيّ اسم لها!

تأتي ملامحه الآن مثل ضباب شفيف وهو يفرز الخردوات عن بعضها، كان يبتسم حين يمسّها، بل يغازلها ويمرح معها وعادة ما ينسى نفسه دون طعام. نظرت إلى المفتاح الذي صار مشبوكا بين عروق مساماتي كجزء من يدي، رفعته بأصابع اليد الثانية، دخلت البيت ونظرت الى باب المخزن الكبير، ثم نقلت عيني الى ذاك المفتاح الذي صار يحمل رائحتي، اقتربت من الباب، وفي ساعة من زمني، ربما في لحظة خاطفة من عمري، قررت أن أفتحه حتى أنجز ما كان قد تبقى من شغل أبي.



* خردة فروش : كلمة باللهجة العراقيّة ومن أصل تركي، تعني الأشياء التي يستغني عنها أصحابها. وفي مصر توازي كلمة روبابيكيا.

صور راقصة في الفخ

أصيل الشابي

حلس الزائر على الكرسي بنفس الطريقة التي وجدهم عليها وهم على عتبات البيوت في تلك الظهيرة، تخيّل وهو يضع رجليه أمامه أنّه يغرقهما في الماء، ولمّا أحسّ أنه خطف حيط المتعة قائل :

- سيأتي بعد قليل ليدور أمامنا كالدابة

أجابه مرافقه وهو من هناك : أعرف القصّة من البداية الى النهاية.

قال الزائر : ولكنك لم تسأل يوماً لم يكنس المكان أمامنا تماما كما لو أنه ينظّف لك جسدك؟

قال المرافق : ربّما لأنني ألفت رؤيته

قال الزائر : ... ولكنّني رافقته وتعجّبت كيف يفعل هذا معنا، دعني أقول لك إنّني رأيته في الزيارة السابقة أحسست أنه غريب، وجه داكن، شعر طويل ومجعّد، لحية متسخة، يمسك بيده عصا كما يمسك أحدهم بسلاح ، وفيما غاب عن ناظري سقطت صورته إلى داخلي مثل حجر موجع

قال المرافق : بذلك الوجه وبذلك الوسخ حقّق شهرة واسعة تشبه شهرة المغنّين

واصل الزائر : غير أنّني لم أعرف إلى الآن إن كانوا قد لاحظوا اهتمامه الزائد بنا ، صحيح أنهم كانوا يتجنّبونه بفعل رائحته الكريهة لكنّ عيونهم، نعم عيونهم كانت تلاحقه، وربّما كانوا يفكّرون به أيضا وهم يضعون أعجازهم على تلك العتبات لساعات طويلة ليخطف أبصارهم بين لحظة وأخرى.

أريد أن أقول شيئا واضحا، إنّه يقترب منّا أكثر فقد ألفت النظر إليه من بعيد فكان جسده يمر كما تمرّ الأجساد المحايدة أو الجانبية، وكان حينما يدخل إلى مغازة صديقنا لشراء السجائر يظلّ معزولا عنّا وراء أشياء كثيرة نظيفة وملوّنة، لمّا خرجنا بفعل الحرارة الى الشارع ازداد قربا منّا، وكان كلّما ازداد قربا منّي ارتعش جلدي خوفا من عصاه الغليظة، وكنت أرفع لذلك القهوة الى شفتي بصعوبة وأغرس قدمي في القاع كي أحافظ على اتّزاني بين الآخرين

والحقيقة أنّي شعرت أخيرا بأنّني أقف في الوسط تماما بين الآخرين وبينه، وكنت قادرا على مشاهدتهم وهم يحدجونه بنظراتهم، وكنت قادرا على مشاهدته زائغ العينين يكلّم نفسه بكلمات غير مفهومة، وكان الآخرون لا يكفون عن حدجه تاركين صغارهم يتسرّبون من بين أذرعهم وأياديهم الهادئة للعب في الشارع.

لا أنكر أنه أرهبني مرارا فعقد أصابعه حول العصا منقبّضة وجافة، وكان يمكن أن تكون فتّاكة، ولمّا كان يحمل تلك العصا دون موجب حقيقيّ كأن يكون متقدّما في السنّ أو مقعدا أو فاقدا لنعمة البصر فقد كنت أتصوّر جريمته قريبة الحدوث بين يدي بالذات.

ربّما بسبب ذلك كنت في نهاية الأمر لا أشعر تجاهه بالشفقة، غير أنّني لا أنكر أنه جذبني نحوه فقد كان يخرج لنا لسانه وعيناه تلمعان ، كان يلوي جذعه إلى الخلف وينقلب بخفّة مدهشة ليقف على رأسه تاركا يديه ترفرفان كالطيور في الأقفاص الضيّقة، وكان يسجن نفسه في ذلك الوضع للحظات طويلة ورجلاه تخبطان في الهواء والآخرون يضحكون من حوله إلى درجة أنّ بطونهم اهتزّت وكانت المشاهدة قد تحولت آنئذ إلى لعبة

كنا جالسين نشاهد ذلك بينما خرجت امرأة سمينة إلى

إحدى الشرفات ونادت : اذهب ... اذهب بعيدا ونظرت غاضبة الى الناظرين وكان الزائر منهم ، ثمّ بما أنّه كان يواصل رقصته في الأسفل قذفته بسطل كامل من الماء، كان ذلك لا يصدق، شعر الجميع بالإهانة التي وقعت عليه باستثناء الزائر تقريبا الذي كان يفكّر بهذا وتساءل إن كان شخص مثله يرقص بلا وعي يعرف معنى الإهانة، وكان فكره منساقا بسرعة في تلك اللّحظات السريعة وراء ما عساه يرتكب إن كان عارفا بما لحق به ، ولكنّ الزائر حينما أجال بصره في عيون الآخرين ابتداء من عيني المرافق طبعا أحسّ أنّهم شعروا بالإهانة المضاعفة تتسرّب إلى عظامهم، فالمشاهدة لم تكن مجرد لعبة إنّما تحولت إلى هوس حقيقي، لهذا فإنّ تلك المرأة شعرت بعد لحظات من فعلتها بالخوف من الناس لا من الراقص، وكانت لذلك قد تراجعت إلى الوراء وأسدلت الستارة على البلّور.

في هذه البلدة قال المرافق لم يسمح أبدا بضوبه أو حتّى نهره إلى أن حدث ما حدث، فما من أحد لا يعرفه وما من أحد لا يشفق عليه، وحتّى كلماته كانت مسموعة فحينما كان مثلا يطلب السجائر كانوا يلبّون طلبه بأريحية، بل أنّ كلماته كانت أكثر من ذلك محبوبة، ولكن تلك المرأة فعلت على مرأى من الزائر والمرافق والناظرين ما لم يفعله غيرها، لهذا بمجرّد انسياب الماء على جسده من فوق إلى تحت مكوّنا بعض الوحل على الأرض احمرّت عيون كثيرة واحمرّت عيون الأطفال، وكانوا كلّهم يفكّرون ربّما في قلّة أدب تلك المرأة التي لم تتوجّه بإهانتها له فحسب، وإنّما أهانت بذلك الجمع دون حشمة، ومن ثمّ أرادت أن تقطع متعتهم، وبالتالي إبعادهم وطردهم من الشارع.

في الحقيقة لم يرد هو، وقد تبللت الرقصة بتبلل الراقص، الفعل مباشرة، ولم يرفع رأسه إلى الأعلى، كانت العصا مستقرة في يده ، ولم تنطلق باتجاه البلّور، ولكنّه انسحب إلى منفذ خلفيّ وذاب،وبقيت آثار أصابعه كخربشات دجاجة ربّما لأنّه كان ينقر بها الأرض

أسرع الصغار إلى مكانه وحاولوا تقليده و حاولوا الوقوف على رؤوسهم والانقلاب بخفّة كما كان يفعل، وحينما شعروا بأنّ الكبار آخذون في الإبتعاد قذفوا تلك الشرفة بالحصى، وكانت عيون الكبار ملأى بالإرتياح، ظهرت المرأة السمينة وهي تشتم فأخذ المشاهدون في الضحك، وكانت كلّما دخلت قذفوها ثانية بالحصى، وكانت عيون الكبار قد اختفت وراء الأبواب والحيطان والفترينات ، وكانت المرأة واقعة في العيون المحجبة والمركّزة والشامتة

بعد ذلك تقدّم صبيّ وعرك الوحل إلى أن أصبح كرة لزجة ثمّ سدّدها نحو الشرفة، خرجت المرأة وهي تشتم كالعادة ، واستطاعت في تلك المرّة أن تعرف الصبيّ من ثيابه.. سرواله الأحمر وقميصه المخطّط وشعره الهائج، فأخذت على الفور بتوجيه الشتائم في تلك المرّة لأمّه ، وفي وقت قصير أصبح الشارع بأشجاره العالية مسرحا للشتائم المتبادلة، وكانت الأم قد قالت : هذه المرأة تشتم أطفالنا فزجّت النسوة في العراك وأصحبن إلى جانبها، ومن النوافذ المجاورة المشرعة والملوّنة أطلّت بعض الرؤوس الشامتة.

تأكّد الزائر وهو يرى ذلك أنّه كان يجهل الراقص وأنّ عصاه كان لها أثر سلبيّ أكثر من اللازم في نفسه ، وفكّر بالصور التي صنعها الراقص والتي انقطعت فجأة، وفكّر بأنّ ذلك الشخص ولّد غضب الصغار لما انقطعت الصور عن الظهور ، وولّد الصغار غضب الأمهات، وولّد ذلك الشتائم المتبادلة. وانسحابه لم يسمح لتلك المرأة بالإنتصار، بل إنها قد وجدت نفسها في مواجهة مع الأخريات والآخرين، ونادت أمّ الصبيّ بأعلى صوتها ، وكان الرجال يضحكون وكذلك الصغار، انزلي إلى تحت . انزلي...وستربن.

كانت المرأة قد عرفت أنّ الأمور قد تعقّدت، وكان الزائر قد تأكّد أنّ المرأة قد حلّت محلّ الراقص، فقد أطلّت نفس الرؤوس من مخابئها واستعدت للمشاهدة ، وجلس بعضهم على الكراسي مع هبوب الهواء البارد، وقال المرافق: هذه جارة جديدة قدمت منذ أيام، فهم الزائر أنّها ظلّت منعزلة وأنّها كما قال المرافق كانت تحتقر جاراتها، فلم تقبل بالتعامل معهنّ ولم تجلس مثلهنّ على عتبات البيوت بعد الظهيرة، وإنما كانت تجلس أحيانا في الشرفة وتستمتع بالقراءة، وكانت أحيانا تتأمّل الحركة في بدنها أطفال يرتدون سراويل قصيرة وقمصانا على جلودهم السمراء يلعبون في الناحية التي كان فيها الراقص، أحدهم حفر حفرة صغيرة في التراب المبلّل فيما أخرج آخرون كويرات زجاجية ملوّنة وأخذوا في اللّعب كانوا

يرمونها في الحفرة ثمّ ينقرون بعضها ببعض، وكانت اللعبة تقسمهم في كل مرّة إلى رابحين وخاسرين، أحدهم يلعب بدرّاجة، كان يشقّ الشارع مخترقا اللاعبين والنسوة الغاضبات والرجال الناظرين.

الصبيّ الذي ضرب شرفة المرأة أخذ يرقص بالقرب من الحفرة ثم فوق الحفرة، نزع قميصه بعد ذلك، ووقف على رأسه، ورفرفت يده أيضا عاليا. التفّ حوله الصغار وأخذوا يصفّقون ويغنّون، الضحكات الساخرة كانت تنطلق من حين لآخر من شرفة مقابلة لشرفة المرأة، وقالت الأم: انزلي إلى تحت، وأعادت ذلك إحداهنّ، لا بدّ أنّ تلك المرأة كانت تشعر بنفس الرهبة التي شعر بها الزائر هذا إذا ما أخذنا في اعتبارنا إبدال العصا بالحصى والطّين، لال بدّ أنّها تشعر بنفس الرهبة وإذا كان هو قد عامله كدابة يستحسن إبعادها فإنها كانت قد تجاوزت حدود الحكم، وربّما كان بالنسبة إليها قذارة وكانوا هم والزائر واحد منهم الذباب الذي يحوم حول تلك القذارة. وبالفعل كانت رائحته كريهة، لقد شمّها الزائر واستنشقها، وكان منظره مرعبا ولا يعرف رغم ذلك كيف كان يضحك الآخرين. قالت المرأة من شرفتها الملطّخة بالطين: إنّ ابنك مجنون فالمجانين وحدهم يقذفون جارتهم بالحصى والطين القذر، كانت الأم تحاول استدراجها إلى تحت، وكانت النسوة ينتظرن وقوعها بينهنّ فالفرصة مؤاتية لتصفية كلّ الحسابات، كان المرافق يدخّن، وكان أحدهم قد جلب إلى جانبه شيشة مزينة من الأسفل، وكانوا كلّهم يترقّبون لحظة صيد المرأة.

أحدهم خرج مسرعا من بيته، جرى قليلا وصفع ابنه الذي كان يرقص تحت الشرفة، صمتت النسوة في الشرفة، وراقبن ما حدث، كان الزائر والمراقب يدخّنان وبجانبهما الرجل وشيشته، وكان ذلك الرجل والد الصبيّ الذي رقص أمام الجميع ملقيا قميصه على التراب، وكان ذلك الصبيّ الذي رقص هو الذي لطّخ الشرفة بالطّين وكان هو نفسه الذي اخترق بدرّاجته الرجال والنساء واللاعبين ثمّ تركها على الرصيف، وكان الزائر قد تخيّل أنّ ذلك الشاب هو من اعتقد أنّه الراقص الجديد محلّ الراقص القديم مع فارق في السنّ وطبعا مع فارق في الحيويّة والبراعة، وكانت أمّه قد اضطرّت أخيرا للنزول من شرفة صاحبتها ولحقت بهما منزعجة.

خفّ الضغط على المرأة، ولم تعد تشعر بأنّها محاصرة، كان الجالس إلى جانب الزائر ومرافقه يكوّم الجمرات على الشيشة بمقصّ معدنيّ، ثمّ علا بكاء الصبيّ الذي سحبه أبوه، فالتفتت العيون صوب بيته، وذهب بعضهم، ثمّ دلفوا إلى هناك، واقترب الصغار من الصياح بعد أن أوقفوا لعبهم، الكلّ راقب بيت الطفل الذي علا بكاؤه أكثر، وفي الناحية الأخرى لا وجود للمرأة

مع حلول الليل هدأت الحركة، تساءل الزائر: إذا كان طرده سهلا هكذا كيف استطاع الصمود إلى ذلك اليوم؟ كان الشارع مرقّطا من أثر الظلمة ونور المصابيح، وكانوا يتفرّجون على ذلك الجسد الهائل المرقّط الذي ينكمش ويتمدّد، وكان يتنفّس بطريقة منتظمة، بينما العيون مازالت ترقبه وإن أصابها الإعياء وأخذت تنغلق مبتعدة عمّا حولها، مبتعدة عن الزائر والمرافق والجمرات الخامدة، وكانت الصور عند ذلك الحدّ بالضبط قد أصبحت خارج فخّ الصور الذي نصبته العيون، وكان فخّ الصور عند ذلك الحدّ بالضبط مظلما ونائما

احتفظ بالليل

الحبيب المرموش

عاد باكرا بعد ليلة قضاها متنقلا بين المدن لإيصال عمّال الشّركة التي يقتات من فضلاتها.

ما أن غفا قليلا حتّى فتح الباب وتسلّل صوتها إلى أذنيه

- هلاّ نهضت؟ القهوة ساخنة قد تنساها فتبرد

كانت تعيد هذا الكلام عند دخولها وخروجها من الغرفة كلّ مرّة. فتح عينيه قليلا، طقطق عظامه، تململ في الفراش ثمّ نهض متثاقلا، هو لم ينم سوى بعض الوقت. لاحت على شفتيه ابتسامة صباحيّة ماكرة وهمس:

- لقد كنت أحلم

- إنّ أحلام الصباح كثيرا ما تتحقّق وتبقى عالقة بالذّاكرة

- هذا صحيح، ولكن إحزري بمن كنت أحلم؟

ألقت بالمشط الذي سرّحت به شعرها في درج خزانتها الصغيرة وارتسمت على شفتيها نصف ابتسامة مزوّقة لا يعرف سرّها سواه.. قالت:

- حلمت بي طبعا

أجاب وهو يومئ برأسه:

- نعم، أقسم على ذلك..

قال هذه الكلمات وهو يعرف أنّه مراوغ وكاذب وصدّقته رغم يقينها بأنّه مجامل ومخادع. كانت تعرف منذ البداية أنّه يفرّق جيّدا بين معنى الحبّ ومعنى الزّواج فلسفته في الحياة أنّ المرأة التي يحبّها لا يقترن بها أبدا فالحبّ عنده شجرة وارفة الظّلال متماسكة الأغصان إذا هبّت عليها ريح الزّواج جرّدتها من أوراقها. وإذا داهمتها مشاغل الصّغار اقتلعتها من جذورها عندما سمعته يكرّر قسمه أشفقت عليه بنظرة حانية. غادرت مقعدها أمام المرآة وأسرعت تندسّ جذوة تحت الغطاء. شعر بدفئها يسري إلى جسده وهي تعانقه ملقية برأسها على صدره. لم تنبس بكلمة واحدة لكنّه فهم من صمتها أنّها تنتظر أن يقصّ عليها أحداث حلمه. والحقيقة أنّه لم يكن يحلم بها بل يسرح في الماضي الدّفين

وهو يربّت على شعرها وتتخلّل أصابعه تقاسيم وجهها غائصا في ذكرياته القديمة شعر بماء لزج يبلّل أنامله. وخزه ذلك الإحساس المعتاد بالذّنب وسرت في عروقه صعقة تزوره كلّما خانها في خياله وأحسّت به يركض خلف الوهم.

تأمّل تفاصيل وجهها المرسوم قبالته في المرآة، ضمّها إليه في حنوّ وقد غصّ حلقه بمرارة النّدم:

- حتّام هذه الدّموع؟

- حتّى ينتهي هروبك المجنون.

فتحت كلماتها حقيبة الذكريات في رأسه فإذا به يركض عاريا في الصّحراء وإذا بوجوه يعرفها جيّدا ترتدي أقنعة مختلفة الأشكال والأحجام تعدو باتّجاهه. ظلّ سنوات طويلة يبحث في ذلك الخلاء عن ينبوع طالما رآه في منامه وركض باتّجاهه لكنّه في النّهاية عانق السّراب

أحسّ بأصواتهم تعلو وتقترب ثمّ تطلع من أذنيه وبوجوههم تطلّ من رأسه وبأظافرهم تسعى على جسده المنهك حتّى أوشك أن يلقي بنفسه في منحدر كثبان تتأهّب لابتلاعه. انتشله صوتها المختنق بنبرات حزينة

- إنّ الذي يسقط في سبيل الحب لا يموت أبدا

لا يستطيع أن يموت

تمنّى أن يجمع كلّ تلك الأصوات والنّظرات والوجوه والأقنعة وكلّ الذكريات في صندوق صغير يقفله جيّدا ويسلّمها مفاتيحه الصغيرة لكنّه يخشى أن تتمرّد هذه الكائنات من بين الشّقوق وتعلن الحرب عليه من جديد

عندما يئست من عدم بوحه وانتباهه مدّت يدها نحو كتاب خبّأته تحت وسادتها منذ سنوات وتعوّدت أن تحفظ منه كلّ ليلة ما تيسّر من فصول العتاب.

أفاق على دموعها تبلّل وجنتيه فظنّ أنّها أبدا لا تنام. طوّقته بذراعها النّحيلة لتسحبه من دهاليز أمس عنيد.

- هيّا، انهض، سنمارس لعبة جديدة في الحقيقة لم يكن يحلّق مع أطياف ماضيها في تلك اللّحظة بل كان يراوغ صوت المذيعة تهيّج الصّمت في أعماقه وتدقّ مسامير الإنتصار في قلبه الكسير.

- حتّام هذا الجفاء ؟؟ أرجوك!!

امتدّت يده نحو زرّ المذياع تسكت صوتا عنيدا كسّر كلّ أواني الزّهر في حياته واكتفى بالهروب. أمسكت بالكتاب، تنهّدت في عناء وقالت :

- لنلعب بالكلمات

كان الغلاف قد تهرّأ قليلا، بهت لونه ومال إلى الإصفرار، أمّا الإسم فظلّ متألّقا بحروفه السوداء إلى جانب صورته في ريعان الشباب. إعادته الصّورة إلى تفاصيل حياة أخرى عاشها متشرّدا في بلاد غريبة لكنّه سيتحاشى ذكرها الآن. بدأت تقرأ بعض الأسطر ثمّ تصمت ليعلن هو عن عنوان القصّة ويواصل أحيانا وعن ظهر قلب سرد جزء آخ منها.

كانت تهتف دائما :

- أحسنت .. أحسنت .. جيّد ..رائع.. هذه ذاكرة عبقري لولا استهتارك.. لكنت أفضل بكثير من وضعك الحالي

استمرّت اللعبة وهي في كل مرّة تغمض عينيها وتفتح صفحة على الهامش وهو يزيدها يقينا بأنّ كلّ شيء فيه يمكن أن ينهار ويتداعى إلا هذا الحنين الجارف

شرعت تقرأ أسطرا من النصّ الأخير في باكورة أوجاعه. شعرت به يعجز وصوتع يغور في حلقه.

ذكرت له تاريخ الكتابة وكان تاريخ ميلاده فتذكّر رحلته مع الآخرين. كلّما طالت حكايته تقلّص احتمال نسيانها، كلّما اتّسعت ذاكرته ضاق صدره بها.

كانوا يزرعون ألغام الشكّ في طريقه ويفسّرون هروبه منهم تعاليا عليهم وصمته مؤامرة لطالما أحسّ بهم يهدمون عليه جدار الحقيقة ويضحكون . ويضحون ويضحكون

الآن انهارت كلّ الأصوات التي أحبّها وتباهى بها وبقي صداها يغتسل في الجمجمة.

تمنّى لو يندثر هؤلاء جميعا من فوق البسيطة

تمنّى لو يسمع صدى صراخهم وهم يجلدون ويعذّبون، فقد أعدموا كلّ ما بداخله وأضرموا النّار في شجرة العزلة التي كان يحتمي بها !!

في لحظة شروده شعر بأناملها تدغدغ شعر صدره وبأنفاسها الدافئة تسري في مسامعه بعد أن أتت على كامل القصّة :

- التمساح .. يا عزيزتي.. التّمساح! هل يمكن أن تنسى هذا النصّ؟ إنّها حكاية التحولات العجيبة حكايتك مع الآخرين.

حبات كتاب السأم تحت وسادتها وطبعت قبلة مغتولة على جبينه وهي تنهض من السرير.

- الوقت يمرّ بسرعة غريبة.

لم يهملها صمته هذه المرّة بقدر ما أنسها انتصارها عليه

آجال النّظر في أسارير وجهها عبر المرآة الكبيرة.. قالت وهي تفتح الدرج وتأخذ القلم الأسود لتحيط به طلاء الشفتين.

- إنها المرة الأولى التي تخونك فيها الذاكرة

لم يمهلها هذه المرّة غاص مباشرة في عينيها.

في سواد عينيها.. في ما وراء هذا السوّاد. قالت وهي ترتدي معطفها الأسود الطويل حتّى كاحليها

- ما رأيك لو أعدل الآن عن الذهاب إلى المدرسة وأخبّئ جسدي عندك في دفء الفراش لنرى هل بالإمكان أن أحقق انتصارات جديدة ؟إنّ لهذا الصّباح الجديد طعما آخر غير ما تعوّدت عليه ويقيني أنك لن تقاوم، بل لن تقوى على المقاومة.

كانت المدرسة في أحد أرياف المدينة وهي تضطر في كلّ مرّة للتنقّل في أكثر من محطّة لتصل بعد عناء. كم تأخرت عن موعدها ! كم ضجرت من هذا الزحام! كم ركضت في الطّرقات! كم يئست! كم نقمت على هؤلاء الذين يقفون عقبة في طريق نقلتها إلى مدرسة قريبة. إنّها لا تتوانى الآن عن قصد أي عيادة طبيّة

هو الآخر يلجأ إلى الأطبّاء هروبا من قسوة العمل. فهو يبيح لنفسه ما يثني زوجته عن القيام به من أجل هؤلاء الأطفال. إنّ له حنينا جارفا لتلك المرحلة، حنينا مضرّجا باليتم والخيبة والمرارة. لطالما شعر أنّهم ظلموه مذ كان وحيدا ومنبوذا في تلك المدرسة، كان تائها منذ البداية حتّى جاء القرار الحقير. سحب الغطاءفوقه، همس من تحته بصوت فيه حشرجة.

- سيفوتك القطار إن لم تسرعي في الخروج، تعلمين أنّه يجب أن أدّخر بعض النّوم فالعمل مرهق باللّيل ولست أدري متى ينتهي هذا العذاب!؟

- يا عزيزي ألم تقل بأنّ العذاب حافز جميل للكتابة؟ هيّا إلى اللّقاء.. لا تنس طفلتك النّائمة وقهوتك الباردة.

انصت إلى طقطقات حذائها وهي تبتعد ثمّ إلى صرير الباب وهو يقفل.

لم يمدّ رأسه من تحت الغطاء ولكنّه مدّ أصابعه فتح المذياع، هجم عليه الصوت الرّقيق صوت المذيعة، قاومه باستسلام مثير وبرغبة جامحة.. توهّم أنّها تناديه من خلال الأغاني التي تزرعها في عظامه وزخّات المطر تسيل من ضحكتها.. تنزلق باتّجاه القلب تغسل ما علق به من شوائب الوحشة والأحزان.

آه يا صوتها الطازج العنيد متى أبرأ منك؟ جاست أصابعه الفراغ لإخماد نبراتها التي لم ترحم كهولته الجريحة، كادت تلامس الزرّ لكنّها اصطدمت بالفنجان تطلّع إليه من تحت الغطاء. حاول مسكه. لم يمسكه. مسك السّاعة بل كاد يمسكها لكنّها سقطت على الأرض، علا رنينها وعلا معه صوت المذيع يعلن حالة طوارئ في بلاد عربيّة. يا إلهي هل بدأت الحرب؟ هل يمكن أن يكون هذا الصباح موعدها؟

انسكبت القهوة على جهاز الهاتف واندلق بعضها على المذياع :

- آه يا قهوة الصباح الباردة!

السيول الصّغيرة السّوداء تنساب برؤوسها كالحلازن فوق الأوراق والملفّات المبعثرة حذو الفراش كأنّها جيوش أمريكيّة غاشمة تتوغّل في الخليج الجريح!!... لطالما تخاصم مع زوجته حول هذه الكومة من الكتب والمجلاّت المنتشرة هنا وهناك. كم مرّة أزالت غبارها ونقلتها إلى غرفة المكتب لكنّه أعادها من جديد حذو الفراش. كانت تعاتبه دائما لكنّها تستسلم في النّهاية. وترضخ لهزائمها السريّة مثلما ترضخ الأمّة العربيّة لأجل هذا الإنعتاق المبهم والحريّة المزعومة..لمح على الأرض بقعة سوداء تشكّل خارطة فلسطينيّة مغتصبة يعلو في وسطها جدار عازل...

لمح بقعا أخرى فوق إسمه، فوق إسمها، فوق أسماء أخرى كثيرة قرأ : الوجع.. الخلود.. أنا.. الآن.. موت.. جسد.. وردة.. غريب.. عرب.. للنّشر.. ذاكرة.. محرقة . شرق

حدّق في طرف الغلاف، في عينيها خدر لذيذ وحنين يحبو نحو حتفه ونداء خافت يستدرجه ليغوص في دهالير البعيد وينسى.

ليست المرّة الأولى التي يسكب فيها القهوة على ثيابه أو على مكتبه أو حتّى في الفراش كان يمكن أن يتبرأ من كلّ شيء إلاّ من سكب القهوة. نهض كالملدوغ. ألقى بالأغطية جانبا وأسرع باتّجاه المطبخ يبحث عن المناديل فلم يجدها. سرت في جسده رعشة حين رأى بعضها يتأرجح على حبل الغسيل. أخذ علبة الورق الشفّاف وعاد إلى غرفة النوم لتجفيف بقايا قهوته الباردة، كان صوتها في انتظاره، ما تزال تحاور شاعرا على الهواء، فسرّ كلّ ما قالته على أنّه رموز وإشارات خاصّة به. ألغاز لا يفهمها سواه. تجمّد في مكانه يفلسف قولها ويفكّ شفرات الكلام.

انسحب الصوت وجاءت الأغنية الرقيقة تقفز وتنطّ بسيقانها الصّغيرة على أطراف فرحته وتلتقط الحبّ من لحم القلب.

ما فتئ اللّحن يتحذلق في مسامعه ويتبرّج الجسد من قسوة الذّبح. الطفلة السّاحرة ذات العينين الواسعتين المتعجبّتين تذوب في ضوء القمر والعاشق المجنون يغتسل تحت شلاّلات عجيبة تنساب من الأعالي فتمزّق أوتار قيثارة يسيل دمها من رقّة الإيقاع.

إشتدّ وجيب قلبه لمشهد طالما شدّه إلى الشاشة .

"يا مجنون .. موش أنا ليلى"

ظلّ مغمض العينين تحمله أصابع الدهشة على أكفّها الصّغيرة.

أطفأ كلّ حرائق الحياة وأشعلها في روحه من جديد. لعلّه خلق لهذا الشّجن الذي يتوغّل دفؤه في الحنجرة" آه يا صوتها... متى أبرأ منك!؟ انفجر بركان الضحك والدّموع تليه رقصة الذبيح وطقطقات الأقدام ونزيف

إيقاعات الفلامنكو الهائجة أدار الزرّ مرّة أخرى فارتفع الصوت وماج في عروقه وهو يدور ويدور وويخلع ثيابه كالمسحور ويلقي بها في الفضاء.. في كلّ زوايا الغرفة ويهتف: " يا مجنـــــو...ن.."

أسرع إلى المطبخ من جديد عاد ومعه مجموعة من الشوكات والسكاكين أحدث بها إيقاعات غريبة ثم وثب على الفراش وجعل يقفز ويقفز ويقفز حتى انتهت الأغنية وقرّر أن يستمتع بحمّام دافئ عندما ارتعش الجسد العاري تحت زخّات الماء وبدأت تهجره جوقة الأحلام صحا فجحظت عيناه أمام فنجان القهوة الباردة وصوت طفلته تبكي حذو الفراش وتفرك وجهه بيديها الصغيرتين أحاطها بذراعه رفعها ضمّها إلى صدره بحنان.

قبّل وجنتيها وحاول أن يزرع على شفتيها ابتسامة بريئة لكنّه سرعان ما تذكّر وجه المذيعة التي شاهدها ليلة البارحة وتذكّر ابتسامتها العجيبة في طريق عودته كان الضوء الأحمر يلمع في المفترق حين لمحها تقطع الطريق وتدخل مغازة للعطورات. أرسى الحافلة جانبا وتبعها. رآها تقتني زجاجة عطر ثمّ تغرز فيه نظرة متفحّصة وتمضي.. لا.. ابتسمت لقد رآها تبتسم... ابتسامة ملغّزة لم يفهم سرّها لكنّه أسرع بدوره يقتني زجاجة مثلها حين التفت لم يجدها ظلّ طوال الليل يفكّ طلاسم هذا الموقف الغريب، أوشكت أن تسبّب له أكثر من حادث في الطريق هو رآها!! نعم رآها ولم يكن يحلم أو يتوهّم!! رآها ولم ير علامات الطريق ولا أعوان المرور. لم ترحمه منبّهات السيارات ولا الشتائم المقذوفة من النّوافذ والأفواه لذا فكّر قبل وصوله إلى البيت في شهادة مرضيّة جديدة. حين رجرجت اليدان الصغيرتان رأسه كان ما يزال يسرح بفكره وخياله بعيدا، عانقها: "آه يا ابنتي".

رنّ الجرس نهض لفتح الباب إنه ابنه العائد من المدرسة قبّله عانقه بحرارة وقال:

- بابا.. بابا.. أرجو مساعدتي.. لم أفهم درس الحساب!

- لماذا لم تطلب هذا من المعلّمة؟

- يا أبي إنّها لا تهتمّ إلاّ ببعض الأطفال الذين تجلسهم في المقاعد الأماميّة.

- لماذا، لا بدّ أنّهم أحسن منك؟

- لا يا أبي، بل لأنّهم يأتون في سيّارات فخمة ويحملون لها الهدايا.. لماذا لا تشتري لنا سيّارة جميلة مثلهم؟

- وهل سيّدتك جميلة؟

- نعم.. نعم... وهي دائما ترتدي ثياب جديدة.. لماذا لا تشتري ماما ثيابا جديدة مثلها؟

ضحك من الأعماق وهو يتذكّر بعض الديون وربّت على شعره:

- أمك أجمل امرأة في العالم حتّى وهي في ثيابها القديمة يا عنيد.

- نعم، ولكن.. درس الحساب يا أبي هل نسيته؟

- لا بأس يا بنيّ، سأساعدك في فهمه..

قال في سرّه: تبًا لهذه المادّة اللّعينة ما زالت تتعقبني إلى الآن لقد كرهتها منذ الصغر:.. كانت العصا تأكل أصابعي في كلّ درس حساب.. وعندما كبرت لم أحسب لأي شيء في حياتي.

شرع الطفل في قراءة تمرينه وانغمس الأب يفكّر في زوجته كيف تحثّ الخطى من المحطّة الأخيرة إلى المدرسة ثمّ تصوّرها في الفصل تشرح الدرس وهي في قمّة سعادتها، فقد انتصرت عليه هذا الصباح ولو كان عكس ذلك لقضى الأطفال يوما عسيرا.

لا بدّ أنّ فرحتها زادت عندما فوجئت بقارورة العطر التي دسّها في محفظتها قبل أن يأوي إلى الفراش.. إنّها أوّل هديّة يقدّمها في عيد زواجهما الذي طالما ذكّرته به وكان دائما ينساه أو يتعمّد أن ينساه ولكن هذه المرّة..

كان اسم العطر الذي اختارته المذيعة بعد أن تبعها في الليلة الماضية: "احتفظ بالليل"

لعنة القبور

محمد الصالح البوعمراني

لأنهم يخافون قبور موتاهم نأوا بالمقبرة بعيدا عن ديارهم. لا تصل إليها إلا بعد عبور مسلك جبلي حفرته أقدام البهائم. ورغم أن المكان جبلي أجرد إلا أن المقبرة كلما ازدادها ضيف جديد إلاوازدان ضريحه بالشيح والبجيع والرّمث بقيت المقبرة المكان الوحيد الذي يحتفظ بخضرته بعد سنوات الجفاف التي امتصت رحيق الأرض.

وحده كان يأتي إلى هذا المكان رفقة ثلاث عنزات هي ما أبقته السنوات العجاف من قطيع أبيه لم يكن هو الوحيد الذي تفطن إلى هذا المكان، كان كل من في النجع يعرف أن لا منبت للحشيش الغض إلا على قبور موتاهم لكنهم حذروا الصبية من الرعي في المقبرة حتّى لا تصبح قبور موتاهم عرضة لرفس الأنعام والبهائم. يقولون إن الرعي في المقبرة كالبول في الرمل لايغني من جوع. وأيضا لأن المقبرة تقع في تقاطع جبال وعرة فلا يأمنون على أغنامهم من الانزلاق بين السفوح والموت، أو التوعر في أمكنة يستحيل إخراجها منها وإن أمنت الأنعام من كل هذا فلن تفلت من أنياب الذئاب الجائعة، التي لم يأمن النجع منها وأصبحت تلاحق ما أبقاه الجفاف من أغنام ومعز في الزرائب، لتفتك كل ليلة بضحية أو أكثر

لم يخبر أباه أنه يرعى العنزات في المقبرة، كان سيعلقه في السقف ويملأ دبره بالفلفل حتى لا ينسى فعلته. تعود منه هذا العقاب كما تعود أن يمشي متباعد الساقين حتى لقبه صبية النجع بالأفرك. ألف القبور فكره النجع وناسه. تساءل لماذا يخاف أهل النجع القبور وهو لا يرتاح إلا حين يكون بينها؟ الساعات التي يقضيها في البيت مليئة بالرعب، ففي كل لحظة يتوقع أن ينهال عليه أبوه ضربا، أما المكيدة دبرتها زوجة أبيه أو أن أبناءها تجنّوا عليه فاتهموه بضربهم أو أنه لم يحضر عشاء الحمار

هناك فقط يحس أنه يعيش دون خوف، عندما يتوسد قبر أمه ليناجيها أو ليغفو قليلا بين أحضانها، يشعر دائما كلما تمدد قرب أمه بدفئها. يحس أنها تحتضنه وتطبطب على كتفه وتغني له أغنية بدوية تعود البكاء على قبرها. طلب منها أن تنقذه، ترجاها أن تريحه من أبيه، شكا لها ما يعانيه، يناجيها كل يوم بما جرى له، يحس أنها تبكي لاجله وتمسح دموعه وتحتضنه في صدرها حتى ينام.

حلم كثيرا وهو يتوسد رأسها أنها أتته كطيف ملائكي وأخذته من يده وضمته إليها وطارت به بعيدا، إلى تلك النجوم التي تملأ السماء. حلم أنها تحكي له عن الغيلان والسطير و عسوسة وتشربه حليب الماعز قبل أن ينام. حلم أنها توقظه في الصباح وتلبسه لباسه الجديد، وتسوي له شعره، وتضع له محفظته على كتفه، وتملأ جيبه بالحلوى، وتوصله إلى باب الكتاب... حلم وحلم.

تعود كل صباح عندما يصل إلى المقبرة أن يترك العنزات الثلاث يرعين بداية النهار بين الأضرحة، لكن العنز لا يألف الأماكن المنبسطة وإن كثر عشبها. لذلك يسارع إلى السفوح وقمم الجبال بحثا عما تخبئه الصخور من أعشاب. أرهق نفسه في الأيام الأولى بالركض وراءهن لكنهن أعيينه دون أن يتمكن منهن، تعودن هن أيضا فكن يسرحن في الجبال ويعدن آخر النهار إلى المقبرة ليمشين وراءه إلى النجع. ألفنه وألفهن فتكونت رابطة كالدم بينهم، يتركهن ويعرف أنهن سيعدن، ويهمن في الجبال ويعرفن أنه في انتظارهن عند المقبرة

يطوف بين القبور يجمع قرين جدي والقيز، ويظفر بعض الأحيان بترفاسة. ينصب الفخ الذي يحمله دائما في مخلاته أمام حفرة من حفر الجرذان الكثيرة التي تنخر الجبل، فيظفر في الغالب بجرذ أو قنشلية أو أرنب بري يكون وليمة في قيلولته.

تعلم من الرعاة كيف يذبح صيده وكيف يشويه دون الرجوع إلى البيت. كانت المقبرة عالمه الذي يمده بالأمن والراحة، لا يفارقها إلا عند مغيب الشمس لينتظر عودة

نورها من جديد ليعاود الرجوع إلى حضن أمه.

دوي الصمت المخيم في المكان يقرع أذنه كأزير حاد، يتظلل تحت صخرة نائتة من الجبل فرش ارضها بالرتم والحلفاء وجعلها موطن قيلولته في هده الساعات القليلة التي تستوي فيها الشمس في كبد السماء وتبعث خيوطها الملتهبة على القبور كأنها مشانق تنصب للموتى. وترد الأرض بوهيج حار كأنفاس الموتى

عند الظهيرة تميل الشمس نحو قمم الجبال فينتشر الظل في أنحاء المقبرة وتعود الحياة من جديد للحشائش بين القبور، ويداعب شذا الشيح أنفه فتحدث رعشة كالفرح في القلب

اختفت الشمس وسكنت، ضريحها وراء القمم في انتظار أن تبعث في الغد من جديد، لم يبق غير بقايا نور على قمم عالية في الجهة الشرقية. عندها صوب بصره نحو السفوح البعيدة ينتظر عودة العنزات، بدت بقع سوداء تتحرك في أغوار الجبل. عرف بحكم العادة أن العنزات عائدات بعد الرحلة اليومية بحثا عن رمق الحياة الذي أصبح يتمنع منذ سنوات، وضع مؤخرته على قبر أمه ومد رأسه إلى اللحد فقبله وتمتم بما تعلم في الكتاب من قصار السور .. سقى القبر بما تبقى في جرابه من ماء و حمل عصاه ورمى المخلاة على كتفه، وانتظر قدوم العنزات. لكنه تفطن إلى أن عنزتين فقط بدا شبحاهما يقتربان، اضطرب قلبه، فرك عينيه، العنزتان تقتربان، العنزة الثالثة لم تعد، رمى بصره بعيدا في أغوار الجبل بين السفوح لعله يلمح شبحا آخر لعنزة ثالثة لكنه لم يلمح غير خيوط الظلام التي بدأت تسكن ثنايا الجبل... عادت العنزتان، بركتا بين القبور تجتران ما اختزنتاه في رحلة اليوم .. انتظر بقلق عل العنزة الثالثة تعود، نزل الليل كالصاعقة على قلبه، فقد الأمل في عودتها عوى ذئب تبادلت صداه الجبال، دب في الروح كالموت، تحسس الطريق إلى النجع و تبعته العنزتان

إنها لعنة الموتى التي حذر منها كبار النجع، لم يفهم نذير القبور بين الفينة والأخرى، ألم تكسر ساق العنزة الحمراء عندما انزلقت من أحد السفوح المحيطة بالمقبرة؟ لكنه اعتبر الأمر عاديا وجبر ساق العنزة وعاود المجيء إلى المقبرة، ألم تصب العنزة الثانية بالتسمم نتيجة الإكثار من أكل الرمث المنتشر بين القبور لولا أن أشار عليه بعض الرعاة بالحشائش والزيوت التي تذهب البشم؟ ألم يلدغ وهو يحفر جحور الجرذان وكاد سم العقرب يذهب بحياته وظل ثلاثة أيام يتقلى بنار الحمى وتمزيق السم لعروقه؟ وكل ذلك لم يثنه عن الرعي في المقبرة، ولكن اللعنة أصابته الآن في المقتل. ماذا سيقول لأبيه؟ كيف سيتقبل ضياع العنزة؟ كيف سيغفر له رعيه العنزات في المقبرة؟ هل سيكتفي هذه المرة بتعليقه في السقف وملء دبره بالفلفل؟ أسئلة كاللهيب تحرق جوفه، فتح فاه يتحرر من نار الخوف التي تكتم على صدره، وصرخ آماه. رددت الجبال صداه كالنحيب.

قرر أن يودع العنزتين الزريبة ويعود بحثا عن الثالثة، وحشة الجبل وخطر الذئاب أهون من غضب أبيه. عاد ادراجه إلى المقبرة آنسه ضياء القمر وغزل النجوم وحشة الليل، وأنسته هواجس النفس وحدة الطريق، سكون الليل لا يشوشه سوى فوضى الخواطر ولا صدى إلا لأسئلة متكررة تفزع القلب، حدث نفسه أن ذلك الشخص ليس أباه، لا يمكن أن يعامل أب ابنه بهذه الطريقة، تصور أن أمه ليست من النجع، وبما تكون من الأحياء البعيدة خرجت في رحلة مع أبيه بحثا عن الكلأ والماء فضاعا في الصحراء، وفتكت وحوش الصحراء بأبيه وبقطيع الإبل. أو أن اللصوص الذين امتلأت بهم الجبال في هذه السنين العاقر هاجموهما ولما أيقن أبوه بالهلاك أركب أمه الفرس والهى اللصوص حتى هلك ونجت أمه. يتصور أنها وصلت متعبة إلى مشارف النجع وهناك وضعت ابنها. لما تفطن إليها أحد الرعاة كانت قد أسلمت أنفاسها الأخيرة وإلى جانبها ابنها. ذلك الراعي ربما يكون ذلك الرجل الذي يملأ له دبره بالفلفل ويقول إنه أبوه، من المؤكد ليس ابيه، لماذا يناديه شيوخ النجع يا "وصيف"، لماذا إخوته الآخرون لونهم أبيض وهو الوحيد الأسمر بينهم، لو كان أبوه حيا لما حرج في هذا الليل يبحث عن عنزة حمراء، غصة في القلب أفاضت دلاء العين. هالة القمر تغازل عينيه، وخيوط النجوم تشعشع، وطيف من نور يتبدى في السماء كالملائكة، أمه التي تخيلها دائما تطوف حول رأسه وتأخذ يده وتطير به إلى ضياء النجوم تحتضنه إلى صدرها وتمسح دموعه، ويهيم في الفضاء من نجم إلى نجم ومن غيمة إلى أخرى، نسي العنزة وأباه والنجع، نسي كل شيء، لا يفكر إلا في هذه السعادة التي تغمره الآن بين أحضان أمه وهو يداعب النجوم كعصفور صغير...

عندما بعثت الشمس من جديد وبدأت خيوطها تداعب قمم الجبال العالية تفطن أهل النجع الذين خرجوا بحثا عن الصبي أنه ينام على قبر أمه، وفوق رأسه كانت العنزة تثغو ثغاء ترديه الجبال كعويل الثكلى...

الشهرية و... "البرابول"

حسن العبادي

سرى الخبر سريان النار في الهشيم. تناقلته إذاعات الموظفين سيما المدرسين منهم والمدرسات و صار حديث الساعة في المقاهي والمكاتب والساحات.

وجوه أضحت مزهره بعد أن ران عليها الذبول. ونفوس جذلى بعد أن سافر فيها الخمول.

تناهي إلى أسماعه الخبر السار وهو قابع في ركن من اركان أحد المقاهي. كان لا يزال يعد بعض الدراهم القليلة. هي بالكاد ثمن كأس الشاي الذي ارتشفه منذ ساعة. لما هم بالوقوف وصل زميل له فبادره بالتحية ثم قال له:

- آخي ما سمعتش، راهم صبوا. الشهرية. يا سي فرج؟

أجاب :

- ديما تفذلك ما نيش ناقصك؟!

أردف الزميل :

- والله العظيم. . ديما معاندي.. هيا شوف

انتزعه الخبر من ذهوله وتنفس الصعداء أيام عجاف مرت به وأسرته منذ نفاد المرتب الشهري فاستسلم كرها لسياسة التقشف التي تتقنها زوجته بامتياز طبق العجين المتكرر او البيض المسلوق قد أصاباه بعسر الهضم. لم يجد عزاء سوى ترديد قول للتوحيدي : "إلى متى الكسيرة اليابسة والبقيلة الذاوية والقميص المرقع؟"

"الآن وداعا أيتها الأكلات البائسات. لأملأن السلة من كل ما لذ وطاب من ثمار البر والبحر ولسوف اشترين المثلجات لأطفالي. لقد قطعت لهم وعدا في ذلك.. كلا سوف تقضين أياما بل أسابيع على شاطىء البحر ولكني لن أنسى أيضا ذلك اللاقط الهوائي. إني وعدت أطفالي به حتى يكف أولاد الجيران عن فخارهم السخيف.. " لم يستيقظ من شروده إلا بعد أن جذبه زميله ثم انطلقا سراعا قاصدين مركز البريد. لاحت له طوابير من الموظفين وقد تلاطمت ابدانهم وأصواتهم فعلا ضجيجهم. كانت أشعة الشمس الوهاجة تقلي الرؤوس فتتفصد الأجسام عرقا. ولا أحد يفكر في الانسحاب من هذا المعترك الرهيب. إنه السبيل الوحيد للحصول على المرتب الشهري" صبرا جميلا. فدوام الحال من المحال" هكذا حدثته نفسه وهو يندس بين الصفوف. اتفق أن حدث شجار بين عون الصرف واحد العاطلين فتوتر الموقف وتوقف صرف الأجور فهاجت الجموع وماجت" كن صبورا يا فرج فغدا تحصل على الشهادة الكبيرة وتصبح رجلا ثريا مرموقا و..." رنت هذه الكلمات القادمة من الماضي في أذنيه واختفت صورة والدته المرحومة وهي تربت على كتفه وتشحذ عزيمته كلما اشتد بهم شظف العيش. أخيرا عاد صرف المرتبات وبعد هنيهة تسلم أجره وهاهو ذا يغادر مركز البريد. لاح له طائر اللقلق وهو ينساب كشراع صغير بين قطيع من الغيوم الناصعة كما أذهلته قدرة طيور الخطاف على الطيران المنخفض. تملكته رغبة غريبة في الطيران. "لكن من لي بجناحين حتى أكون مثل الطيور؟!

"استدرك قائلا : "يقولون إن الفلوس تجعل الإنسان يحلق في السماء!

اندفع صوب مدخل بيع الأجهزة الكهرمنزلية تذكر وعده لأطفاله : "اليوم أشتري ذلك "البرابول "الذي ملأ الدنيا وشغل الناس. اليوم وليس غدا أكون أول من يستعرض أخبار المقاومة في فلسطين والعراق. اليوم تشاهد زوجتي المسلسل التلفزي المصري. أفاق من شروده وهو يدلف باب المحل. استقبله صاحب المحل بحفاوة. فأجال بصره هنا وهناك. أنواع مختلفة من الأجهزة معروضة للبيع.

أثمانها تفوق ما يحمله من المال بالتأكيد "كيف تسحر هذه البضائع الملايين من البشر؟ما هو سر هذه الجاذبية التي لا تقاوم؟ حتى أنت ؟ يا فرج ؟ تسللت إليك العولمة! وقريبا ستغزو بيتك وتبرمج" عقول أبنائك.

أنسيت صولاتك وجولاتك؟ أنسيت ما عددت من مخاطر داهمة!"

لاحظ البائع تردده فتقدم وطلب منه حاجته.

قال سي فرج :

– نحب نشري بارابول...

– مرحبا النوع؟

– هذا مثلا قداش؟

– موش مشكل. أنت ولد بلاد وأفضالك كبيرة.. عاونتني في نجاح ولدي في الباك... وتعاونك توا

– تقبل بالتقسيط؟

صمت البائع وفهم سي فرج أن السكوت علامة الرضا. امتدت يده إلى جيبه لاستخراج المبلغ المتفق عليه

لكنه لم يجد شيئا. حاول أن يمسك أعصابه لكن فضحه ارتباكه وجحوظ عينيه واحمرار وجهه فأعاد الكرة مرتين وثلاثا دون جدوى.

"هل هذا معقول؟ لم يبق إلا هذا.

لاحظ الرجل تشججه فتدخل قائلا :

– إن شاء الله خيرا يا سي فرج؟

- ربما بل مؤكد أن الشهرية ضاعت. مؤكد أني...

ظهرت صورة والده مجددا : "لا يكفي أن تكون متعلما يا فرج.. كن ذئبا حتى لا تأكلك الذئاب".

انتفض من شروده وقال :" بل كنت نعجة يا والدي"!

"إنني لم أفهم الدنيا على حقيقتها. لقد ضاع البارابول. وتبخرت كل الأمنيات! انتفض من شروده وقال : "بل كنت نعجة يا والدي

رق الرجل لحاله وقال :

- هذا البرابول مبروك عليك... فقط وقع لي صك ضمان

اختلطت مشاعر الغضب بالارتياح وامتزج الانكسار بالأمل. غادر المحل وهو يجهد نفسه لاسترجاع شريط الأحداث.

"لاشك أن ذلك الشاب الطويل ذا العينين الحادتين هو الذي نشلني في مركز البريد. ربما استغل تدحرجي نحو الشيخوخة المبكرة وفعل فعلته. هل أقدم شكوى لمركز الأمن. لا لا عليه العوض ومنه العوض".

كان يسير الهوينا في إحدى شوارع المدينة شغله طائر اللقلق الذي حط على عشه فوق أحد الأعمدة الكهربائية كان يزق فراخه بعناية فائقة. قال:" يا ويلتي أعجزت أن أكون مثله هو يوفر لفراخه الطعام وأنا أوفر لأطفالي البارابول"!

فهل سيطعمهم هذا من جوع ويؤمنهم من مرض؟ هل سيسدد لي هذا معلوم الكراء وفاتورة الماء والكهرباء؟ تعاظم ضيقه واستعرت حيرته. واصل السير فتناهت إلى مسامعه أصوات باعة صادرة من سوق شعبية تختص في بيع البضائع المستوردة. حدق مليا في البارابول الذي يحمله. لمعت في ذهنه فكرة مفاجئة. رأى فيها حلا لبعض مشاكله. شعر بارتياح وصرخ : "شطر المال ولا كله".

"أولاد بلدنا"

كتابة الحنين إلى الأوطان أو فصل من السيرة الجماعية

محمد البدوي*

عرف الناس الدكتور عطية عامر أستاذا جامعيا وباحثا أكاديميا في عدد من الجامعات العربيّة أكثر مما عرفوه كاتبا قصصيا، وتشهد على ذلك عديد الدراسات المنشورة في مختلف الميادين الأدبيّة واللغوية بالمقارنة مع روايتيه "حسونة الكبير" و"عصفور من الريف"(1)

ولعل الإبداع الشعري والقصصي هو السبيل الأقرب إلى كشف ذات الإنسان وانفعالاته المختلفة. وفي هذا السياق تأتي المجموعة القصصية "أولاد بلدنا" بعد أن أقام الكاتب فترة طويلة في السويد ذاق فيها من صقيع الشمال والغربة عن الوطن ما يجعل كل كتابة عن الوطن مفعمة بالحنين.

ويأتي صدور "أولاد بلدنا" عن دار المعارف للطباعة والنشر بسوسة (تونس) سنة 2003 إضافة محمودة إلى رصيد الأدب الحديث عامة وإلى تجربة عطيّة عامر خاصة. وحين نتأمل هذه المجموعة ندرك أنها تحتوي على جملة من الخصائص المميزة تجعل التعامل النقدي معها طريفا وممتعا ويتجلّى ذلك في جملة من المداخل السرديّة من بينها:

1. العنوان:

جاء العنوان بسيطا في تركيبه عميقا في دلالاته. إنه لا يعدو أن يكون مركبا بالإضافة لكنّه يحمل من الحبّ للبلد والأهل ما يحمل. إنّه على بساطته يشي بالإطار المكاني والزماني وبالشخصيات التي ستقوم عليها قصص المجموعة. فالمكان هو بلد الكاتب والزمان زمانه وهو شاهد عليه أو على جانب كبير من حياته حين كان في البلد أمّا الشخصيات فهم أولاد البلد دون غيرهم يفسح لهم المجال واحدا إثر آخر ليقوموا بأدوار البطولة في سير متنوعة لكنّها متكاملة يوحدّها الإطار الزماني والمكاني.

إنّ هذا العنوان "أولاد بلدنا" يذكّرنا بواحد قريب منه جعله الشاعر أحمد فؤاد نجم عنوانا لمجموعته الشعريّة "يعيش أهل بلدي" لكنّ عنوان المجموعة القصصية لعطية عامر أعمق باعتبار أنّ الشاعر أحمد فؤاد نجم نسب البلد إلى ضمير المتكلم المفرد "بلدي" فكأن البلد كلّه له بينما نسب عطية عامر البلد إلى المجموعة في ضمير المتكلم "بلدنا" وفي هذا التعبير نفي للذات الفرد واتحاد وذوبان في المجموعة واشتراك مع الآخرين في هذا البلد. ومن غير أن نعرف تاريخ كتابة هذه النصوص القصصية نرجح أن تكون غربة المؤلف في استوكهولم سببا واعيا أو غير واع لهذا الذوبان في المجموعة والاحتماء بها والاشتراك معها في ملكيّة هذا البلد والانتماء إليه. ونلاحظ تواتر عبارة "بلدنا" عديد المرات كما جاء في قصة "عمدة بلدنا" فقد تواترت فيها عبارة العنوان ستّ مرات.

إنّ المعروف هو أنّ الكتابة السرديّة تقوم أساسا على التخييل والإيهام بالواقع لكنّ عطيّة عامر في هذه المجموعة سعى إلى الارتباط بالواقع ورغب في توثيق جملة من ذكريات الطفولة فهل استطاع أن يجعل كتابته توثيقية بكلّ تفاصيلها.

2. الشخصيات:

صحيح أنّ الشخصيات في النصوص السرديّة كائنات وهمية يصوغها الكاتب من خياله ويلبسها ما يريد من الصفات والمشاعر والأفكار والمواقف وقد يستند في

* كلية الآداب، سوسة

عمله إلى مرجعية اجتماعية أو ثقافية لأنه لا وجود لكتابة من فراغ أو من ذاكرة بيضاء.

قد يتوهم القارئ منذ القصة الأولى " أستاذ الجيل" أنّ محمد أفندي رسلان شخصية قصصية لا غير نجد شبيها لها في كثير من الدمن والقرى التي تشترك مع قرية "أسطنها" في طموحاته التربوية ورسالته التعليمية لكن عندما نتذكر الإهداء ندرك أنّ هذه الشخصية تاريخية :"إلى روح أستاذ الجيل وأستاذي الأول محمد رسلان تكريما لذكراه واعترافا بفضله في بعث نهضة تعليمية جديدة في قرية أسطنها"(ص5).

وحتّى إن بدت كلّ قصة منفصلة عن البقية بموضوعها فإنّ عددا من الشخصيات يتواتر ذكرهم في أكثر من نصّ مثل أصحاب الكتاتيب الشيخ أحمد المتولي (ورد مرارا في القصة الأولى ويذكره الكاتب في قصة "الفرسان الثلاثة" ص 50 وفي قصة : "أبو حنفي" ص. 82) والشيخ الدسوقي (ورد ص.8 في القصة الأولى وص 28 في قصة : " سيكون هدية للعلم" وص 140 في قصة "مفتي الدماء" إضافة إلى المرات العديدة في قصة "ماتي الرياح بما تشتهي السفن" ص 161).

وقد نجد شخصيات أخرى حاضرة بأسمائها الكاملة أو بالإسم الشخصي والوظيفة التي تجعل صاحبها معروفا في ذلك المكان والزمان أو باللقب الذي قد يلتصق به مثل :

* **العمدة** : كان العمدة أكبر أربع أولاد أنجبهم المعلّم بشر تاجر القطن . ص.70

* **شيخ البلد** : كان شيخ البلد محمود ...ص. 77

***الشاويش عزوز** : كان الشاويش عزوز أقدر شرطي في مركز شرطة الحسينية مشهورا في مراكز شرطة القاهرة كلّها يعرفه الرؤساء ويحترمه الزملاء ...خرج الشاويش عزوز إلى التقاعد وعاد إلى قريته ص . 88.87.

* **معيكة** : كان محمد أحد ابنين للأسطى يحيى الخياط وقد حاول الأب أن يعلّم محمدا صنعة الخياطة...ص 123.

وإذا كان حظّ هذه الشخصيات من التعريف وفيرا خصوصا إذا أضفنا إليها جملة الأوصاف المادية والأحداث المرتبطة بها فإنّ شخصيات أخرى ظلت غائمة أو هكذا أراد لها الكاتب أن تكون رغم حضورها الذي يتجاوز القرية ليشمل القاهرة ويرتبط بأحداث تاريخية مثل ما جاء في قصة "مفتي الدماء" التي لا تذكر غير اسمه، "**السيد**" :

* أرسل الوالد ابنه السيد إلى كتّاب الشيخ دسوقي لحفظ القرآن وتعلم القراءة والكتابة وقضى فيه سنوات مكنته من حفظ القرآن وتعلم الأبجدية ثم قرّر الوالد أن يهبه إلى الأزهر ليصبح مجاورا فيه ... ص 140.

ويواصل الراوي متابعة مسيرة السيد ليركز على انتمائه لبعض الجماعات الدينية " جماعة أهل السنّة" : جلس السيد أمام الشيخ وأخذ ينصت في شدّة إلى قوله وما كاد الشيخ ينتهي من حديثه حتّى طلب السيد منه أن يقبله كعضو في هذه الجماعة وأن يزكيه كمرشد ينشر دعوتها، فرحب به الشيخ كعضو ومرشد...ص 142. ويتابع الراوي مسيرة السيد وتحولها من هذه الجماعة إلى جماعة الإخوان المسلمين مبرزا من خلال هذا السرد استنكاره لعمل السيد :

* ويبدو أن انضمامه إلى هذه الجماعة ولّد في نفسه لونا من الرغبة في الحصول على الشهرة فسعى إلى جماعة الإخوان المسلمين ليصبح عضوا فيها وأكثر من صراحه في كل اجتماع يحضره ولم يمض وقت طويل حتّى أصبح مفتيا لتنظيمها السرّي وكانت مهمة هذا التنظيم القيام بعمليات الاغتيال السياسي. ص 143.

وقد نتساءل لماذا لم يوضح عطية عامر هوية هذا السيد بالإسم واللقب مع أن الأحداث التي أشار إليها من اغتيال النقراشي تفضح رغبته في تهميش هذه الشخصية التي تبدو على الأغلب شخصية "سيد قطب" المعروف بانتمائه إلى حركة الإخوان المسلمين ، وقد يعود الأمر إلى أسباب ايديولوجية ندركها من خلال التعابير والأوصاف المرتبطة بالشخصية إضافة إلى المواقف الأخرى التي فيها رفض للفكر الديني وما يسبّبه من تعطيل لحركة التطور الفكري والإجتماعي حسب رأي الكاتب.

ومن الشخصيات الأخرى العامة عدد من الشخصيات النسائية جمعها في قسم أخير سمّاه " مملكة النساء" :

* كانت زينب طويلة رشيقة القوام نحيلة الجسم مستطيلة الوجه ... كانت زينب تعلم جيدا هذا الجمال الذي تحمله كما تعرف أنها نجحت في ترويد جسدها ترويدا كاملا حتى أصبح يتجاوب مع ما تطلبه منه من حركة لاهبة تصرع الرجال ومن اهتزاز رقيق يكثر العاشقين ويغزو القلوب... ص 91

والطريف هو أنّ عطيّة عامر ركّز على الشخصيات النسائيّة القويّة ممن لهنّ سيطرة على أزواجهن كقصّة لبيبة وزوجها نصر والتي لا تتردّد في تعنيفه وتوجيه اللكمات له أمام الناس إضافة إلى امتلاك كلّ سلطة في المنزل. أمّا الحاج فتوح وفتحية فتقول عنه القصّة :

* أصبح فتوح يحسّ في أول الأمر بلون من الحذر في معاملته لفتحية وتطور هذا الحذر مع الأيام إلى شعور بالضعف أدّى به إلى الخوف من فتحية وكانت النتيجة أن تركها تتخذ القرار كما تريد وما عليه إلا الطاعة الكاملة. ص 147، وفتحية لا تكاد تختلف عن لبيبة في تعنيفها زوجها :

* وقد يصل بها الحال إلى إمساكه في عنف ورفعه في الهواء ثمّ إلقائه على الأرض صارخة غاضبة قائلة : بتقول إيه يا فتوح؟ بتقول إيه يا مفعوص ومن إمته لك رأي؟ أنا علمتك السكوت، إزاي تفتح بقك يا اللي ما انتش باين من الأرض والله لازم أربيك يا اللي لسانك أطول منك. ص 148

وهذه الصورة السلبيّة عن المرأة المتجبّرة لا تخفي بطولة المرأة سواء كانت من خلال نضال بائعة الفواكه في سبيل كسب لقمة العيش في مجتمع لا يرحم الضعفاء أو بطوولة الأمّ في قصّة " عصا موسى" :

* إنّ الأمّ الريفيّة في ذلك الحين كانت تعيش للزوج والأبناء فإن تنكّر لها الزوج فإنها تجد كلّ ما تحبّ وتهوى عند النفوس التي أنجبتها وكرست كلّ حياتها لها

إنّ هذه الأم الريفيّة كانت تعطي ولا تنتظر عطاء وتضحي ولا تطلب تضحية من أحد ... ص 65.

وبالإضافة إلى هذه النماذج النسائيّة ذكر عطيّة عامر نماذج أخرى متكررة في جلّ القرى الشبيهة بقرية "أسطنها".

* كان العم عزيز طويل القامة قوي البنية يختال في مشيته نشأ عزيز في عائلة ثرية وكان يدعى دائما ابن الأكابر ... ص 103.

* لم يكن محمود في حقيقة الأمر مفتيا بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة ولم يكن هو نفسه راضيا عن هذا اللقب وإنما أطلق سكان القرية لقب "مفتي القرية" لأنه يقوم بالإفتاء في القضايا الدينيّة دون علم حقيقي أو معرفة سليمة ...(ص 117)... ومهما يكن من أمر فإنّ محمودا كان مثلا لمجموعة من أصناف المتعلّمين حصلوا على شهادة متوسطة بعد قليل من السنوات ثمّ عادوا إلى قراهم ليعملوا مدرّسين فيها ...إلخ (ص . 118).

* اختار نصر لبيبة زوجة له ولم تكن لبيبة من قريته وإنما بحث عنها في قرية مجاورة. ص 145.

إنّ شخصيات "أولاد بلدنا" وإن تردّدت بين الوضوح والمرجعيّة التاريخيّة فإنها بدت واقعيّة إلى حدّ كبير لأنها كانت منتقاة من بين كلّ سكان البلدة لتمثل مختلف جوانب الحياة العلميّة والدينيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة والأخلاقيّة، وكل شخصيّة مثلت نموذجا بذاته عالج من خلالها عطية عامر جملة من قضايا التخلف التي طبعت الحياة المصرية في النصف الأول من القرن العشرين، فتجد في هذه القصص شخصيات تقية وأخرى منافقة وتجد المثقف والمتكبر والمتواضع والمرابي والغنيّ والفقير والإقطاعي والموظف والمدرّس والبطّال والمستهتر ...إلى غير ذلك من النماذج البشريّة.

ومن العناصر التي ساهمت في واقعيّة هذه الشخصيات أنها منزّلة في إطار مكانيّ وزمانيّ يعطيها شرعيّة وجودها ولا يجعلها شخصيات غريبة أو نشازا في هذا السياق التاريخي.

3. الإطار المكاني :

يحمل المكان في المجموعة القصصية أكثر من دلالة لأنه الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات ويترجم واقعيتها وهو أيضا حامل لمعاني أخرى ما دام السارد قد ركّز عليه دون فضاءات أخرى.

وتدور أغلب أحداث "أولاد بلدنا" في قرية " أسطنها " والغالب أنها قرية عطية عامر وذلك واضح بصريح العبارة من الإهداء : " إلى روح أستاذ الجيل وأستاذي الأول محمد رسلان تكريما لذكراه، واعترافا بفضله في بعث نهضة تعليمية جديدة في قرية أسطنها" (ص.5) وفي القصّة الأولى التي تتحدث عن أستاذ الجيل محمد رسلان تحديد لموقع القرية :

* ترك محمد أفندي رسلان كما كان يسمّيه الناس في قريته عمله كمعلم في إحدى المدارس الأهلية في القاهرة وعاد إلى قرية أسطنها في قلب المنوفية ..ص 7.

* هذا يوم تاريخي في تاريخ أسطنها لأن هذه المدرسة الجديدة تختلف عن الكتاتيب في كلّ شيء. ص13

وفي قصة "بائعة الفاكهة" تذكير بالقرية وموقعها:

* لم تترك وفاتها (بائعة الفاكهة) أثرا في نفوس رجال تلك القرية ولم تولد أسفا عند نساء العائلات الغنية ولكن الأسى كان شديدا في قلوب الفقيرات، ولهذا أجمعن على أن ينصبّنها " ملكة الفقر" في هذه القرية القابعة في أعماق المنوفية. (ص. 154).

ولمزيد من التأكيد على واقعيّة المكان ذكر المؤلف جملة من الأحياء والساحات مبثوثة في عدد من القصص ومن بينها: درب الحازمنة (ص 93) وميدان البكايرة (ص.51+151) ودرب الحرايرة (ص 110).

ومن أبرز الفضاءات التي تواترت في حديث عطيّة عامر عن القرية نجد المدرسة والكتاتيب إضافة إلى جملة من الميادين التي سمّاها بأسمائها

3 ـ 1: الكتاتيب: تواتر ذكرها عديد المرات باعتبارها الفضاء التعليمي الأول في كلّ قرية يسعى الناس فيها إلى تعليم أبنائهم مبادئ اللغة وحفظ القرآن تمهيدا لانتقالهم إلى مدارس أخرى. وتواتر الحديث عن كتّاب الشيخ الدسوقي وكتّاب الشيخ أحمد المتولّي إضافة إلى كتّاب الشيخ سابق وكتّاب زاوية الصافي. وذكر هذه الفضاءات إضافة إلى حضوره في حياة الكثير من شخصيات القرية، فإنه لا يخلو من نقد لنظامه التربوي:

* كتّاب الشيخ أحمد المتولّي ذلك الذي اشتهرت "الفلقة" عنده كوسيلة من وسائل التدريس والتي كان الصبيان يرهبونها وينظرون على أنها آلة جهنمية صنعها إبليس لتعذيب الأبرياء من عباد الله... ص 9.

وبالإضافة إلى نقد التفاصيل المادية في الكتّاب كضيق المكان والجلوس على الحصير وما إلى ذلك من أجواء الكتاتيب تركز الوصف على الجانب التربوي والسلوكي للمشائخ:

* كان الصراع قويا وعنيفا بين كل هذه الكتاتيب وكان كل شيخ من مشائخها يزعم في إصرار وحدّة أنه يملك العلم "اللادوني" وحده وأن الآخرين لا يستطيعون الوصول إلى مستواه. ص 9

* ...حوّل الشيخ دسوقي اهتمامه إلى العريف مرة وإلى الصبيان مرات وكان صوت سيدنا يرتفع وينخفض كلما سأل أو أصدر أمرا، وكان يملكه الغضب من وقت لآخر فيسب ويلعن وتنساب الكلمات الجارحة دون حرج أو خجل. فوجئ الصبيّ بهذه الأوضاع الجديدة بالنسبة إليه... ص 30.

3 ـ 2: المدرسة: جاء الحديث عن المدرسة باعتبارها فتحا في تاريخ القرية.

فبالإضافة إلى الجانب التربوي وما فيه من مواد جدية وعلوم ومعارف تساهم في تأهيل التلاميذ لاجتياز أبرز الامتحانات والدخول إلى أحسن المعاهد في القاهرة فإنّ الجانب المادي لا يخلو من أهمية فجاء وصفه مفعما بكثير من الأريحية:

* كان مقرّ المدرسة يقع في الناحية الغربية من القرية يبعد عن بيوتها بعض البعد وتحيطه الحقول الخضراء الشاسعة الهادئة قريبا من قناة حيّة بمياهها الجارية الدفاقة. ص. 11

* أخذ أبو الألباب يسرد في حماس أحداث اليوم الأول في "مدرسة الحكومة" ضاغطا على كلمة الحكومة في شدّة حيث يجلس كلّ تلميذ على كرسيّ كأنه ملك على عرش الملك وأمامه درج له غطاء يفتح ويغلق مؤكدا في جدّ أنّ الحكومة تهدف بهذا النظام الجديد إلى فتح نفس التلاميذ للتعلم، مشيرا في حسرة إلى كتاب سيدنا الذي يجلس فيه الجميع على حصيرة بالية أكل عليها الدهر وشرب... ص 51 ومن شأن هذا الإهتمام بالمدرسة وما تحمله من قيم جديدة أن يعلّم الطفل قيم حبّ العلم والمعرفة إضافة إلى قيم المساواة والعدالة التي تحققها المدرسة وهي توزع الأدوات المدرسيّة وأشياء أخرى بالتساوي:

*... خصّص اليوم كلّه لتوزيع الكتب والكراريس المدرسيّة و " ألوان الإتوار" والأقلام على الصبيان كلّهم في مساواة كاملة دون تفريق أو تمييز وهو أمر لم يعهدوه في الكتاتيب لأنّ سيدنا كان يحابي أولاد العمدة ومشايخ البلد بهذا الشيء أو ذاك، وكان الصبيان يحسون بلون من الألم لهذا التصرف ويرون فيه لونا من الظلم... ص 14.

3 ـ 3 النادي: وغير بعيد عن عالم المدرسة تحدّث المؤلف عن فضاء جديد تحقق في القرية مع انتشار التعليم وهو "نادي أسطنها" وقد أسسه بعض تلامذةمحمد

وسلان، نعتهم عطية عامر بالفرسان الثلاثة. ومن وظائف هذا النادي أنّه يقدّم مجانا خدمات جليلة في الميادين التربويّة والإجتماعيّة ومثل هذا العمل التطوعي جدير أن يخصّه الكاتب بقصّة تخلّده نظرا لنبله وتفانيه في خدمة القرية وسكانها مجانا، بكلّ ما في هذا التذكير من حنين إلى أيام كان فيها الجيل المثقف قائما بدور حضاري كبير دون أن يسعى إلى غايات مادية أو سياسيّة. وحتى إن لم تكن القصّة " الفرسان الثلاثة" تحمل خصائص القصّة القصيرة فإنها تترجم حنين الكاتب لعهود خلت ورغبته في إحياء هذا السلوك الحضاري لأن هؤلاء الفرسان على حد تعبيره "أقاموا المعالم المرشدة لكلّ من سيحاول أن يتابع حركة تحرير الريف المصري من الجهل والفقر"

وقبل الحديث عن نشاط النادي تابع عطية عامر النشأة الأولى لفكرته وبداية تطبيقها بعد أن استرجع العلاقات القديمة بين هؤلاء الفرسان منذ زمن الدراسة الأول في الكتّاب ثم في مدرسة الحكومة. ولا يخفى على القارئ احتفال الكاتب بهذا الفضاء لهذا عمل على وصفه بدقّة على غير عادته في التعامل مع أمكنة الأحداث.

* انتهى بهم الأمر إلى الاتفاق على أنّ الوقت حان للعمل على إنشاء لون من التنظيم يطلق عليه اسم "نادي أسطنها" ثم جاء الغد وتم جمع عدد كبير من مثقفي هذه القرية وجرت مناقشة الفكرة وانتهت بإعلان إنشاء هذا النادي. ولم تمض سوى بعض الأيام حتى عثر على منزل مناسب يضمّ عددا كافيا من الغرف وصالة واسعة في وسطه وساحة أمامه...ص 57.

* بدأت حملة لجمع التبرعات المالية لشراء أثاث من الكراسي والمناضد ومنضدة كبيرة خاصّة بلعب تنس الطاولة... وقام الجمع بتنظيم سلسلة من المحاضرات في العلوم البحتة مثل الذرة وفي اللغة والأدب والقانون... وبدأ في نشاط أكبر وأعظم وهو القيام بإنشاء مدرسة ليلية تقوم بالتدريس للفتيان والفتيات من أولئك الذين انقطعوا عن متابعة الدراسة في المدارس .. وتطوع مؤسسو النادي بالقيام بالتدريس ...ص 57.

* كان يوما مشهودا ذلك الذي بدأ فيه أعضاء النادي في شراء قطع من القماش وكمية من اللحم والأرز ثم إعداد الطعام لفقراء القرية وأقبل الفقراء من أطفال ونساء ورجال إلى مقرّ النادي وهناك تمّ توزيع الأقمشة وقدّم الطعام ... وليس من شكّ في أنهم رسموا للأجيال القادمة في هذه القرية الخطّة المثاليّة التي يحسن اتباعها في المستقبل. ص. 59

3 ـ 4 : الأزهر : مثّل الأزهر المؤسسة التربويّة البارزة الحاضرة في أذهان الناس من رجال القرية. فكان طموح المرء أن ينجح ابنه ليصبح طالبا في الأزهر ويكون عالما. ولم يرد وصف للأزهر من الداخل إلاّ في حالات نادرة وهو وصف سطحي في الغالب وحضر الأزهر اسما أكثر مما حضر فضاء للأحداث. ومن خلال حديث عطية عامر نفهم أن الأزهر ساهم في تكريس ثقافة تقليديّة أو وفّر مناخا ملائما لعدد من الحركات المتستّرة بالدين والتي تريد تحقيق مكاسب سياسيّة كما في قصّة "مفتي الدماء":

* نجح محمد ـ على كل حال ـ في امتحان القبول في الأزهر، وأضحى مجاورا في أحد أروقته بالقاهرة... بدأ حياته الدراسيّة في مواظبة وجدّ يتنقل في رحاب الجامع الأزهر من شيخ إلى آخر ... أمضى عامه الأول بين المسكن والأزهر. ص 32.

* مضت حياة محمد في الأزهر على هذا المنوال عدة سنوات .. ص 32.

* كان يرى أنّ العلم الأزهري التقليدي القديم لا يكفي وحده لبناء ثقافة كاملة وإنما يجب إفساح المجال للثقافة الحديدة والبحث عن المعرفة الإنسانيّة في كل زمان ومكان ص 33

* قرّر الوالد أن يبعث به إلى الأزهر ليصبح مجاورا فيه. ص 140.

*... وما كاد الشيخ ينتهي من حديثه حتّى طلب السيد منه أن يقبله كعضو في هذه الجماعة وأن يزكيه كمرشد ينشر دعوتها، فرحب به الشيخ كعضو ومرشد وأكد أن الجماعة تقوم بمنح المرشد جنيها كلّ شهر ..إنّ الجنيه هو الدافع وليس الدين ونشره...ص 143.

ولمزيد السخرية من التكوين الذي يلقاه طلبة الأزهر ركّز عطيّة عامر على نموذج لم يحسن الأزهر تكوينه فتخرّج متشبثا بالحديث الفصيح في غير محلّه ومصراً على التقعّر في الكلام على طريقة النحويين فكان محلّ سخرية الجميع:

* كان يوما مشهودا في حياة عائلة عبد المعطي ذلك اليوم الذي غادر فيه عبد المعطى القرية متوجها نحو

القاهرة... وجد عبد المعطي نفسه يسّكن مع مجموعة من طلاب الأزهر الذين قدموا من قريته ولقي منهم مساعدة في الالتحاق بالأزهر ... ص 165.

*... وسار عبد المعطي وراء النعش وأخذ يبكي أباه في حزن قاتم ولماً بدأ يردّد : تأتي الرياح- يا أبي - بما لا تشتهي السفن. نظر إليه المشيعون في عجب ودهشة ولكنّ دهشتهم تحولت إلى ضحكات ساخرة عندما أضاف في صوت عال :وفي رواية أخرى : بما لا يشتهي السفَنُ. ص 168.

3 ـ 5 : فضاءات السكن : مثلت المساكن جزءا من الفضاءات التي تحركت فيها الشخصيات ولكن بالرغم من أنّ أغلب الأحداث تقع في القرية فلم يصورّ الكاتب منازل القوم فيها فلم يفصلّ غير منازل الفقراء التي من شأنها أن تدين المجتمع الإقطاعي الذي كان مسيطرا على الحياة الإجتماعيّة والإقتصاديّة زمن الأحداث. أما منازل العمدة وشيخ البلد وغيرهما من الأعيان أو متوسطي الحال فلم نعرف تفاصيل كثيرة عن حياتهم الداخلية ولعلّ من المسكوت عنه وتقف معرفتنا بالشخصيّات في حياتها العامة عند الفقراء والهامشيين الذين لا يكادون يملكون بيوتا كبقية السكان :

* اختارت بائعة الفاكهة نعمة مكانا في ميدان البكايرة، ولم يكن هذا المكان لبيع الفاكهة فقط وإنما كان في حقيقة الأمر مساحة لا تزيد عن عدّة أمتار تعرض فيها فاكهة الموسم التي تقوم ببيعها وتضع ما تملكه في فراش بسيط ومن وعاء تطهي فيه طعامها فإذا أقبل الليل استلقت على فراشها للنوم حتّى يصبح الصباح ويأخذ الفلاحون في الاتجاه إلى حقولهم... ولم يجد الأخ مسكنا إلا بجوار أخته في هذا الركن من ميدان البكايرة. ص 151.

* كانت تكسو هذا الزقاق كآبة حزينة تولد اشمئزازا في نفوس الزائرين ولا يحس سكانه من الفقراء شيئا من هذا وذلك لأنهم لم يعرفوا سوى الكآبة الحزينة في زقاقهم الذي تغطي أرضه الأتربة الكثيفة وتملأ جوانبه رائحة نتنة تنبعث من القذارة المتراكمة في كلّ ناحية من نواحيه ... ص 156.

وفي الحديث عن القاهرة ركز عطيّة عامر على المساكن البائسة الضيقة التي تكثر فيها الرطوبة وتكون مناخا ملائما لعديد الأمراض الفتاكة في ذلك الوقت كالسل وغالبا ما لا تكون بعيدة عن الأزهر :

* تحدث محمد مع أبيه في مسألة السكن وأخبره أنه في حاجة إلى الانتقال إلى مسكن جديد يتسع له هو وزوجته فوافق الأب بشرط أن يكون الإيجار رخيصا.ص 33.

* توغل محمد وأبوه في حارة شديدة الضيق شديدة القذارة فوقعت عينا الأب على بيت قديم كئيب فطلب من محمد التوقف قليلا وأخذ يتطلع إلى جدران هذا البيت ثمّ قال لمحمد إنه يرى أن هذا البيت "العريق" هو أفضل مكان لمحمد وزوجته إذا كانت قيمة الإيجار مناسبة. ولما حاول محمد إقناع الأب بأن هذا البيت شديد القدم يوشك على الإنهيار كما أنّ السكن فيه مضرّ للصحة يولد الكآبة في النفس ردّ الوالد : إنّي أعرف الحياة أكثر منك..ص 34.

* كان هذا المسكن لا يزيد عن حجرتين ضيقتين في الطابق الأول ولكل حجرة نافذة شديدة الضيق لا تسمح لأشعة الشمس بالدخول إن قدّر لهذه الأشعة النجاح في التعرّف إلى هذا الطابق الملتصق بالأرض في حدة كأنه يحاول أن يغوص فيها خجلا من تلك القذارة التي تحيطه ومن تلك الرائحة التي تملأ الأنف وتثير الاشمئزاز والغضب ... ص 35.

إنّ وصف هذا المنزل والتركيز عليه يحمل إدانة صريحة للأب البخيل الذي أراد أن يهب ابنه للعلم ويحميه من مباهج المدينة، فوهبه للموت. فالحياة الحديثة تفترض رفضا لهذه الفضاءات البائسة باعتبارها مصدرا لكثير من الأمراض وعائقا أما تنشئة جيل سليم في فكره وجسمه.

3ـ6 : المدينة : مثلت مدينة القاهرة نقطة التقابل مع القرية فهي موطن العلم والسياسة والحضارة، ولا سبيل إلى الوصول إليها إلاّ بالتعليم والنجاح في الذهاب إلى الأزهر أو إحدى مدارس تكوين المعلّمين وتبقى القاهرة هي هي العاصمة الحاضرة في أذهان الجميع ويتواتر ذكرها في أغلب القصص :

* نجح في امتحان القبول بالأزهر وأضحى مجاورا في أحد أروقته في القاهرة. ص 32.

* أكمل الفرسان الثلاثة دراستهم في مدرسة القرية وانتقلوا إلى القاهرة لمتابعة التعلّم فيها. ص 53.

* خرج الشاويش عزوز إلى التقاعد فترك القاهرة وعاد إلى قريته ...ص 88

* قرر الوالد أن يهبه إلى الأزهر ليصبح مجاورا فيه فتوجه مع ابنه إلى القاهرة وهيأ له مسكنا مع مجموعة من أبناء القرية الذين يتابعون دراستهم في الأزهر ... ص 140.

أما الاسكندرية ثاني المدن المصرية فقد ذكرت في قصتين " أبو حنفي" و" معيكة" وارتبطت بالوظيفة وبالعمل في شركة الأرتال:

* وجد الابن الثالث عملا في ترام الاسكندرية عندما بلغ العشرين من عمره ص. 81.

* أتمّ أبو حنفي دراسته في الكتّاب وانتقل إلى مدرسة القرية الأوليّة لمتابعة الدراسة وتركها بعد سنوات أربع ليلتحق بمدرسة تحضيرة المعلمين في القاهرة ثم أخيرا مدرسة دار العلوم ليتخرج منها معلما للغة العربيّة ولم يكن من الصعب له بعد ذلك أن يصبح معلما للعربيّة في مدرسة ابتدائيّة في الإسكندريّة. ص 82.

* صمم الاسطى يحيى عندما بلغ سنّ العشرين على إجباره على السفر إلى الإسكندريّة للبحث عن عمل في شركة الترام ..إلخ. ص 124.

وبقدر ما تقترن المدينة بالعلم وبالوظيفة فإنها مخيفة تضيع فيها الشخصيّة ولا تشعر بنفس القيمة التي تجدها في القرية :

* ولما كان أبو حنفي لا يحفل به أحد إن سار في شوارع الاسكندريّة لأن المدينة تحتوي على عدد كبير من أمثاله من معلّمي المدارس الابتدائيّة فإنه كرّس كلّ مجهوده في قريته عندما يحضر إليها لقضاء العطلة الصيفيّة فهناك يزين نفسه ويرتدي جلبابه الأبيض، ويمسح رأسه ويديه بالعطور ... ص 83.

وتبقى المدينة دوما مخيفة فطلبة القرية الواحدة يسافرون معا ويتجاورون في السكن ويرعى القديم الجديد إلى أن يصبح عارفا بالمدينة :

* ... العادة جرت على أن يسافر الطلاب الجدد مع القدامى إلى القاهرة حتى يستمتعوا بكل مساعدة وتوجيه وحماية وأن يشعروا أنهم ليسوا في عزلة في هذه البيئة القاهريّة الجديدة في كلّ شيء، الصاخبة في كلّ مظهر، المعقدة بالنسبة لصبي لم يعرف في حياته سوى تلك القرية الصغير القابعة في أعماق الريف. ص 165.

أمّا من لا يحتاجون إلى الذهاب إلى القاهرة فقد لا يسافرون إليها لأنها ترعبهم .

* انتهى بهم الأمر إلى اتخاذ قرار بعدم الذهاب إلى القاهرة لأنها بعيدة جداً وليس لديهم المال الكافي لشراء تذاكر السفر. إنهم لم يغادروا قريتهم يوما ما، ويرون أنّ هناك عالما غريبا مخيفا خارج حدود هذه القرية. ص. 173.

وبالرغم من حجم القاهرة فإنّ عطية عامر لم يتوسع في وصفهاوقد يعود الأمر إلى انحسار أفق الطلبة على الأزهر وما جاوره فلم يعدّ شوارع المدينة وأحياءها إلاّ في جزء من قصة " مفتي الدماء" لأنّ الأحداث متصلة بعالم السياسة وهو أوسع من جوّ الأزهر ومتصل خاصّة بالنشاط السياسي للإخوان المسلمين، ولعلّ عطيّة عامر باحتفاله بالمكان على غير العادة أراد أن يجعل قصّته هذه موثقة وأقرب ما تكون للقصة التسجيلية التي تتابع الأحداث بكلّ دقة لما للموضوع من أهمية فكرية وسياسية

* في يوم جمعة خرج السيد من مسكنه متجها نحو الجامع الأزهر للقيام بأداء الصلاة فيه وبعد إتمامها قام بزيارة سيدنا الحسين ثمّ انحدر في شارع الأزهر لينحرف إلى اليسار إلى شارع الغورية ثمّ عبر شارع تحت الربع ليتابع سيره في شارع الخيمة ...ص 141.

4. الإطار الزماني :

لم يكن للزمان حضور مكثف كالذي كان للمكان، وقد يعود الأمر إلى تنوع الفضاءات التي تتحرك فيها شخصيات القصص وتعدّدها ثمّ إنّ الزمن ليس منفصلا عن الشخصيّة وقد تمّ تحديده في بداية المجموعة. ورغم هذا الحضور المتقلّص يمكن الحديث عن زمن موضوعي وآخر قصصي.

4-1 : الزمن الموضوعي : يتعلّق هذا الزمن باللحظة التاريخيّة التي يتحدث عنها الكاتب وينزّل فيها أحداث قصصه، وقد ورد مرتين بشكل واضح في قصة "أستاذ الجيل" ومرّة أخرى في قصة "مفتي الدماء".

ففي الحالة الأولى فقد كانت في بداية القصّة عندما نزّل محمد رسلان في إطاره التاريخي :

* عاد إلى قرية أسطنها في قلب المنوفية لأنه أصبح يؤمن أنّ الإصلاح الذي تحتاجه مصر في مطلع القرن العشرين هو إصلاح ذاتي فردي عن طريق العلم و المعرفة. ص 7.

أمّا الحدث التاريخي الذي دوّنه بكلّ دقّة لما له من أهميّة في تاريخ البلد وتاريخ الشخصيات فهو وفاة سعد زغلول مؤسس حزب الوفد.

* وذات يوم من أيام الصيف الشديد الحرارة وقع فاجع في 24 أغسطس 1927 اهتزّت له مصر كلّها من الشمال إلى الجنوب ووصلت الهزّة العنيفة أيضا إلى قرية أسطنها عندما أعلن المنادي وفاة الزعيم سعد زغلول ص 19.

فهذا التاريخ الدقيق يضع أغلب أحداث القصّة في إطارها التاريخي وينزّلها في النصف الأول من القرن العشرين، رغم ما قد يبدو من غياب العلاقة بين مختلف أبطال القصص. وربما كان الراوي هو الخيط الخفي الرابط بين مختلف الشخصيات ولعلّ الراوي هو المؤلف نفسه وإن حاول أن يتخفى فلا نجده فاعلا في الأحداث ولم يجعل القصص سيرة ذاتيّة بل لعلها سيرة لمجموعة من الناس وحدّهم مكان وزمان وربط بينهم راو خفيّ.

أمّا التاريخ الثالث الذي ورد ذكره في المجموعة فهو حادث اغتيال وزير الداخليّة النقراشي باشا :

* دخلت جماعة الإخوان المسلمين في صراع سياسي مع الحكومة وأعطت الحكومة السلطة الكاملة للنقراشي وزير الداخليّة لمطاردة هذه الجماعة والتنكيل بأعضائها في عنف وقسوة ودفع هذا الموقف الجماعة إلى إصدار حكم باغتيال النقراشي، وكلّفت التنظيم السرّي بتنفيذه ورأى هذا التنظيم أنه في حاجة إلى فتوى دينيّة تبيح القيام بهذا الاغتيال وهنا طلبت من السيد إصدار فتوى دينيّة تبيح اغتيال وزير الداخليّة .....وكلّف التنظيم أحد أعضائه بتنفيذ هذا الأمر وقام الضابط بإطلاق الرصاص على الوزير داخل الوزارة وقتل الوزير وتمّ إلقاء القبض على قاتله(ص 143-144).

ولئن لم يذكر عطية عامر التاريخ فلأنّ شغله في هذا النصّ يتمثّل في التنديد بأعمال جماعة الإخوان المسلمين وتواطؤ من أفتى بجواز إهدار دم وزير الداخليّة محمود فهمي النقراشي وقد كان الحادث وقع في 18-12-1948 ومن شأن هذا التاريخ أن يحدد الفترة التي دارت فيها أحداث هذه القصص. وإذا لم يهتمّ عطيّة عامر بذكر التواريخ في أغلب القصص فلأنّها أحداث متشابهة لشخصياتها تتكرر في أكثر من زمان وأكثر من مكان.

2-4 : الزمن القصصي : نعني بهذا الزمن ما اتصل بجملة من الأحداث صغيرة كانت أم كبيرة. وما يلفت انتباه القارئ تواتر ما يدلّ على كثرة الفراغ الذي يعيشه أبطال هذه القصص وخاصة في فترة العطل المدرسيّة ولا سيما العطلة الصيفيّة ولعل الأمر يكشف رغبة المؤلف في التنديد بالفراغ الذي يملأ حياة الشخصيات وغياب المؤسسات التي من شأنها أن تمكّن الشباب من الإستفادة من هذا الوقت المهدور

* وكان الصيف يأتي معه بالفراغ والتفرّغ ...ص 53

* ومهما يكن من شيء فقد ملأ عزيز أوقات فراغه وكانت طويلة .. ص 104

* فكان يملأ وقت فراغه وكان طويلا بالجلوس على كرسيّ أمام منزله ...ص 126.

* كان يحلو لراشد أن يعود إلى القرية لقضاء العطلة الصيفيّة ولمّا كان وقت الفراغ طويلا كان يملأ هذا الفراغ بالقراءة ... ص 136.

ومن التفاصيل التي تتصل بالزمن يدرك القارئ أنّ الحياة في هذه القرية لم تدخل بعد إيقاع العصر فليس هناك أي حديث عن التوقيت الإداري وتفصيله بالساعات فلم يرد إلاّ الوقت المتصل بمواعيد الصلاة :

* كانت هذه التظاهرة تأخذ صورتها الواضحة عندما ينتهي أبو شعيب من صلاة العصر كلّ يوم. ص 62

* ومهما يكن من أمر فإنّ الشاويش عزوز كان له بعض الهوايات في حياته الريفيّة، فأمّا الأولى فهي لعب "الطاولة" مع بعض المقرّبين إليه كلّ يوم بعد صلاة العصر . ويستمرّ حتّى يؤذن المؤذن في زاوية الصافي داعيا لصلاة المغرب. ص 88

* طلب من محمد في كلمات خافتة الحضور إلى منزله

في الليلة المقبلة بعد صلاة العشاء.ص. 127.

* وفي يوم جمعة خرج السيد من مسكنه متجها نحو الجامع الأزهر للقيام بأداء الصلاة فيه وبعد إتمامها قام بزيارة مسجد الحسين ص 141.

* صاحب عبد العاطي بعض الرفاق في مسيرتهم اليوميّة على شاطئ القناة بعد صلاة العصر. ص 167.

وتضبط أغلب التواريخ بالشهور دون تسميتها وبالأعوام. وغير بعيد عن مثل هذا التوقيت تضبط بعض المواعيد البارزة بالتواريخ الدينيّة أيضا :

* كانت هذه المظاهر تظهر بوضوح شديد في مولد النبيّ ومولد سيدي أبي العباس حامي الحراية ومولد السيد البدوي حامي طنطا والوجه البحري ...ص 110

ومن دون كلّ الأيام لم يرد ذكر يوم غير الجمعة والخميس " يقيم الذكر مساء الخميس" (ص 25) بما يحملانه من دلالة روحيّة تختلف عن بقيّة أيام الأسبوع

5. خصائص السرد في "أولاد بلدنا" :

تقوم الكتابة السرديّة على جملة من الخصائص تميّزها عن بقيّة فنون الكتابة الأدبيّة الأخرى كالمقالة والخاطرة وتتركز هذه الخصائص إضافة إلى عناصر الزمان والمكان والشخصيات على حسن استغلال ما يعطي للنصّ أبعادا سرديّة كالوصف والحوار ومستويات اللغة المستعملة.

5ـ1: الوصف :

يعتبر الدارسون الوصف من عناصر السرد الهامّة لأنه يساعد على رسم الشخصيّة ونحت معالمها ويقدّم من المعطيات ما لا يقدّمه الحوار أو سرد الأفعال. وفي "أولاد بلدنا" حضر الوصف بنسب متفاوتة من قصّة إلى أخرى. وقد يركّز على وصف الحالة النفسيّة ليتمكّن القارئ من السيطرة على كلّ التفاصيل :

* عاد محمد إلى القاهرة حزينا كئيبا يحمل في جوانبه الكثير من الحسرة واللوعة. ولم تكد أمينة تفتح الباب له حتّى أزعجها ما يكسو وجهه من قناع قاتم فعرفت أنه فشل في إقناع الوالد. (ص.41).

وفي " بائعة الفاكهة" غلب سرد الأفعال على الوصف واستبطن الراوي نفوس الشخصيات ليكشفها من الداخل ويندّد بالموقف الذي أخذه السكان من وفاة بائعة الفاكهة المعدمة :

* طال مرض نعمة ولم تكن تستطيع الذهاب إلى طبيب القرية لأنها لا تملك المال الذي يطلبه ولا يمكن لها دفع ثمن الدواء. وطحنها المرض حتى اختطفها الموت في شدّة وقسوة. لم تترك وفاتها أثرا في نفوس رجال تلك القرية ولم تولد أسفا عند نساء العائلات الغنية ولكن الأسى كان شديدا في قلوب الفقيرات ولهذا أجمعن على أن ينصّبنها "ملكة الفقر" في هذه القرية القابعة في أعماق المنوفية (ص 154).

أمّا الوصف المادي فقد كان حاضرا بكثافة رغبة من الراوي في الاحتفاظ بأكثر ما يمكن من التفاصيل عن فترة زمنيّة قديمة وشخصيات واقعيّة تشدّه إليهم ذكريات الطفولة. ومن القصص التي قامت على الوصف المادي للشخصيّة وتوظيفه كأحسن ما يكون "مفتي الدماء" لأنّ فيها إدانة صريحة لمن يستغلّون الدين لتحقيق مآرب شخصيّة والتي تسوّل لهم أنفسهم تكفير الناس واغتيالهم حين تفرض المصلحة السياسيّة ذلك. لهذا كان الوصف وظيفيا منذ البداية فجاءت أوصاف الشخصية بشعة ومنفّرة :

* كان صاحبنا ممعنا في قصر القامة مفرقا في نحالة الجسم يحمل رأسا شديدة الصغر حتى تستطيع أن تتناسب مع القصر والنحالة. يميل لونه إلى شحوب مفزع لأنه لا يمكن للناظر أن يتبيّن على وجه الحقيقة تلك المسحة الغامضة التي تخفي تحتها خليطا عجيبا من الألوان المتضاربة التي ليس من الاستطاعة الكشف عن ماهيتها الحقيقية..(ص. 139)

وهذا الوصف سينسجم مع جملة الأعمال المنفّرة التي تقوم بها الشخصيّة التي تبقى غامضة مستعصية على الفهم لأن الأفعال لم تكن منسجمة مع الأقوال. وظاهر الأشياء أن الرجل صاحب رسالة وقيم دينيّة تسعى إلى الإصلاح بينما الواقع أنّه حسب ما رسمه عطية عامر صورة للنفاق واستغلال الفرص باسم الدين: " إنّ الجنيه هو الدافع وليس الدين ونشره، والمال ولو كان قليلا يدفع بعض الناس إلى اصطناع التدين والترويج للدين" (ص.142).

وتأتي الأوصاف اللاحقة بالبنية الجسديّة جزءا من الديكور اللازم للقيام بالدور الجديد:

* ولم يأت الغد حتّى ترك السيد لحيته تطول في حرية وحلق شاربه وقصّر من ثيابه ووضع عمامة على رأسه وكسا وجه بمسحة من النفاق الديني وجعل كل صلاة في المسجد تمتد ربع ساعة بدل أن كانت لا تزيد على دقيقتين أو أقل في بعض الأحيان. (ص 142)..

وفي قصة "شيخ البلد" حضر الوصف منذ البداية لتقديم الشخصيّة الرئيسيّة تقديما كاريكاتوريا وكأنه يسعى إلى تنفير القارئ من شيخ البلد نظرا لأفعاله الشنيعة:

* كان شيخ البلد محمود طويل القامة يميل جسمه إلى السمنة يحمل وجها مستديرا ورأسا ضخمة وفما ضخما يعلوه شارب كثيف الشعر، وترك لحيته تطول قليلا وكان يضع على رأسه عمامة غير منسقة ويرتدي جلبابا مفرقا في الطول والسعة... كان محمود يسمّى الكرم ويفتخر بالبخل أوالحرص كما يسمّيه ويحتقر العمل ولا يخجل من ملاحقة ألسنة الناس له بالحديث(ص77)

وقد يأتي الوصف حاملا دلالات توثيقيّة ويترجم رغبة الراوي في تقريب الصورة من الأذهان حتّى لا تبقى صورة الشخصيّة غائمة خصوصا وأفعال هذه الشخصيّة إيجابيّة كما في قصة "الفرسان الثلاثة" التي تمثل احتفاء بعدد من جنود الخفاء فجاءت أوصافهم المادية تشرح النفس قبل أن يأتي ذكر أفعالهم وقد نعتهم بعدد من الكنى التي تحمل صفات إيجابيّة هي نفسها صفاتهم في الواقع:

* أبو الألباب كان اسم الأول وأبو الحسن كان اسما للثاني وأبو العطاء كان اسما للثالث. كان الأول متوسط الطول مستطيل الوجه أبيض البشرة أسود الشعر والعينين نحيل الجسم، أما الثاني فكان قصير القامة مستدير الوجه يشبه الأول في بياض البشرة وسواد الشعر والعينين ولكنه يتميّز عنه باتساع العينين والفم وغلظ الشفتين، أما الثالث فكان أطول منهما قامة واستطالة وجه نحيل الجسم بشرته بيضاء أسود العينين فاحم سواد الشعر...ص 49.

ومن المظاهر الأخرى التي يخدم فيها الوصف المادي جملة أفعال الشخصيّة ما جاء من تقابل بين الرجل وزوجته في قصّة "لبيبة" فالمرأة متجبّرة متسلّطة على زوجها الذي لا يقوى على مواجهتها:

* التناسب بينهما لم يكن من السهل قبوله والتسليم به فهو قصير القامة بينما هي أكثر منه طولا وهونحيل الجسم بينما هي على العكس منه تميل إلى السمنة وتبدو عليها مظاهر القوة...وذات يوم عندما حدث نزاع بينه وبينها ولما أصرّ على موقفه أمسكته الزوجة بعنف وأخذت تكيل له اللكمات والصفعات ولما حاول المقاومة اشتدّ غضبها وكثر سبّها ثمّ سحبته إلى الشارع حتى يرى المارة كيف تعامله ،ويعرف سكان الحيّ مقدار ضعفه وأنها هي وحدها تملك كلّ سلطة في هذا المنزل. ص 145 ـ 146.

ولو عددّنا مواضع الوصف لضاق المجال عن ذكرها خصوصا عندما يتعلق الأمر بأحداث طريفة مازالت تسكن الذاكرة

2.5 : الحوار :

يعتبر الحوار من أهمّ مقومات الكتابة القصصية، فهو يضفي على النصّ حيويّة تساهم في كسر رتابة السرد وتجعل الشخصيات نابضة بالحياة تنطق بنفسها وتعبّر عن وجودها . والحوار يساهم في إضاءة الشخصيّة من خلال عمليّة كشف مواقف الشخصيّة وآرائها وما يختلج بداخلها بعيدا عن وصاية الراوي. لهذا اكتسب الحوار مكانة أساسيّة في كلّ الكتابات السرديّة سواء كان حوارا مباشرا بين الشخصيات أو غير مباشر أو حوارا باطنيا تتجلّى فيه الشخصيّة وتكشف عن بواطنها بطريقة غير ضمنية.

وفي مجموعة عطية عامر "أولاد بلدنا" كان السرد غالبا على الحوار وقد يعود السبب إلى أن المؤلف لم يكن يرغب في صياغة نصوص قصصية بأتمّ معنى الكلمة بقدر ما كان يرغب في توثيق جملة من الأحداث في أسلوب سردي بعيدا عن مقوّمات السرد التقليدي. وقد يكون سعى المؤلف إلى تعويض الحوار بجملة من المقاطع الكلاميّة لعبت دورا مهمّا في الكشف عن عدد من الشخصيات.

ومن القصص التي احتوت جملة من الأقوال ولعبت دورا وظيفيا قصّة : "أستاذ الجيل" فقد جاء فيها وصف المظاهرة التي قامت في قرية "أسطنها" بمناسبة وفاة سعد زغلول

* غادرت المظاهرة مبنى المدرسة في الوقت المحدد في موكب طويل رهيب، يتقدّمه محمد رسلان حاملا العلم المصري ويتبعه صبيان المدرسة اثنين اثنين ويسير المدرسون خلف الموكب . وتقدّم هذا الجمع الغفير نحو شارع القرية الرئيسي وهناك أعطى محمد رسلان إشارة بالوقوف فتوقف الموكب ونظر هو نفسه في حزن وقال:

لقد مات الزعيم سعد زغلول ذلك الزعيم الذي كافح ضدّ الانكليز طوال حياته، ونحن اليوم هنا نريد أن نعبّر عن حزننا لفقدانه ونقدر كفاحه في سبيل استقلال مصر والآن أطلب من الجميع ترديد هذه الهتافات في صوت قوي:

"في ذمّة الله يا سعد"، فردّد الجميع : في ذمّة الله يا سعد وهتف مرّة أخرى في صوت أكثر قوّة : " في جنّة الخلد يا سعد". فانطلقت الحناجر تردّده في دوي. ثم هتف مرّة ثالثة محركا يده في قوّة: "الوفد عقيدة الأمة". فردّدوه في حماس فائق. (ص 19-20).

وغير خاف على القارئ أنّ إيراد هذه الأقوال كان بغاية توثيق هذه اللحظة التاريخيّة في حياة القرية ويسعى الراوي إلى تفسير ذلك في القصّة نفسها:

* لم تكن هذه المظاهرة فقط لونا فريدا لم تعرفه القرية من قبل وإنما كانت أيضا بداية لوعي سياسي جديد ترعرع مع الأيام حتى صارت هذه القرية وفدية منذ هذا التاريخ وأصرّت على إعطاء أصواتها لمرشح الوفد في كلّ انتخاب (ص 21).

ومن القصص النادرة التي حوت حوارا قصّة : "سيكون هديّة للعلم" وقد جاء الحوار بين الولد وأبيه في الصفحات 37-39 فالأول يريد مزيدا من المصاريف لمواجهة تكاليف الحياة في القاهرة بعد أن أصبح صاحب زوجة وأولاد ولم يتخرّج بعد من الأزهر والأب من شدّة بخله، حريص على أن لا يعطي لابنه إلاّ بمقدار لا يفي بالحاجة خوفا عليه من التبذير. فكان الحوار قائما على الحجاج ومقارعة الرأي المخالف. وتكرّر الحوار في أواخر القصّة بين الأب وابنه أولا ثمّ بين الابن والأب والطبيب. وكانت الغاية فضح سلوك الأب الذي قضى على ابنه بسبب التقتير الذي كان من دواعي المرض والهلاك نظرا لما كان يعيش فيه من سوء التغذية وظروف السكن الرطبة. ويفضح الحوار شدّة خضوع الولد لأبيه وعدم عصيانه لأوامره ولو كان في ذلك هلاكه :

* اقترب منه سائلا في حسرة : ماذا بك يا بني؟ فردّ محمد في صوت خافت تهزّه الكحّة : كما ترى يا أبي.

فسأله الأب في صوت تخنقه العبرات أي مرض أصابك؟

فردّ الابن في رعشة : علم ذلك عند الله يا أبي.

فقال الأب : سأقوم بإحضار طبيب بأسرع ما يمكن... إلخ (ص 42-43)

ونجد مقطعا حواريا آخر في قصّة : "عمدة بلدنا" لأنّها تقوم في جانب منها على التحقيق مع رجل متّهم بعدم دفع الضرائب. ويترجم هذا الحوار تسلّط العمدة على الناس.

ولا يخفى على قارئ "أولاد بلدنا" أنّ كلّ القصص تقريبا حافلة ببعض الفقرات التي يسرد فيها الراوي جملة من الأقوال حتّى إن لم تكن حوارا فهي لسان حال واحد من شخصيات القصّة وكثيرا ما يكون باللهجة المصرية.

والحوار العامّي لا يخفي حضور الفصحى على ألسنة المتعلّمين من أمثال المؤدبين والشيوخ وطلبة الأزهر. ومن بينهم "أستاذ الجيل" محمد رسلان المسكون بالرغبة في نشر التعليم وإصلاح المجتمع من خلال تأسيس المدارس العصرية وإدخال العلوم والمعارف الحديثة. أمّا قصّة "سيكون هديّة للعلم" فالحوار فيها بالفصحى لأنه بين طالب أزهري ووالده الشيخ نصر:

* وقال في صوت متوسل : يا أبي إنّ المولود في حاجة إلى عناية كبيرة وفي حاجة إلى ملابس وفي حاجة إلى طبيب يشرف على صحته من وقت لآخر وأمينة أمه في حاجة إلى غذاء جيد حتّى تستطيع أن تقدّم لابنها ما يكفيه من رضاع... إنّني يا أبي لا أطلب أكثر من اللازم والمال الذي يتفضّل الأب بدفعه لا يكفينا أنا وأمينة فكيف سيكون الحال وقد زاد العدد بعد قدوم عبده ؟

فقال الأب بعد فترة من الصمت : اسمع يا محمد . .إنك تتلقى مني نقودا تكفي وزيادة والطفل لا يكلف شيئا لأنه يرضع واللبن الذي يرضعه موجود في ثدي أمينة ومعنى ذلك أنها ليست في حاجة إلى نقود لشرائه هذا هو العقل المفيد وربنا عرفوه بالعقل أنا أعطيك مالا مبروكا والقليل من المال المبروك يكفي أكثر من مال غزير غير مبروك . .إلخ (ص 37 - 38).

وقد يترجم إيراد الكلام العامّي في عدد من القصص رغبة الكاتب في استعادة أجواء القرية وقد ابتعد عنها زمانا ومكانا. وفي هذا الاستعراض للكلام المصري احتفال باللهجة الشعبية وبكلّ ما تتميّز به من عفوية :

* وكان كلّما لقي لكمة أو صفعة يصيح في عنف : باحبّها يا ناس ... أنا ميت في حبّها يا عالم ... اعذروني... اعذروني.. الحب مشعلل في قلبي... الحب هو اللي خلاني أعمل كده . الحب جنني وطير عقلي .. هو الحب عيب يا ناس؟ الحب مش عيب... واللي يعشق ربنا مش حيعذّبه أبدا...

فيصرخ الكثير قائلين في صوت واحد :

اخرس يا كلب... اخرس... مجرم وطويل اللسان.. انت ما تعرفش لا الأصول ولا الأدب... إزاي تعمل اللي عملته يا قليل الأصل... يا قليل الحيا... هو أنت جاموسة بيسحبوها... والله أنت لا حصلّت حمير ولا بغال... انت طور الله في برسيمه يا قليل الأدب (ص93،94).

* لعنة الله على اليوناني ومراته لعنة الله على الخمرة واللي عملها... لعنة الله على اللي جاي من بره... كانت حالتنا كويسه لما كنا متمسكين باللي في بلدنا ولما جانا الغريب من بره، مشينا وراه لحد ما فلسنا وافتقرنا، يا ويل اللي ينسى بلده ويجري ورا اليوناني أو الأمريكاني أو الانجليزي أو الفرنساوي (ص107ـ 108).

* اسمع يا معيكه... اسمع يا اللي طالع فيها وحاطط مناخيرك في السماء... اسمع يا قليل الحياء ... اسمع يا مصاص الدماء... اسمع يا مخرّب البيوت... اسمع كويس قوي. دوك جه زي ما عملت في الناس حيتعمل فيك . اللي يعمل خير بيلاقي خير، واللي بيعمل شرّ بيلاقي شر.. واللي بيئذي الناس لازم يصيبه الأذى (ص 128).

* بتقول إيه يا فتوح؟ . بتقول إيه يا مفعوص؟ من إمته لك رأي؟ أنا علمتك السكوت إزاي تفتح بقك يا اللي ما انتش باين من الأرض... والله لازم اربيك يا اللي لسانك أطول منك (ص148).

*لك الحلاوة يا شيخ دسقّي دايما... النهار ده حلاوتك بريزة بالكمال والتمام ولماّ يحفظ الفاتحة لك ريال يا شيخ دسوّقي وبعد ختم القرآن لك جنيه دهب... جنيه دهب يا شيخ دسوقي شد حيلك والبركة فيك (ص162)

ولا يخفى على أحد أنّ هذه الأقوال العاميّة تكتسب قيمتها مما تضيفه على القصةّ من مناخ شعبي أكثر مما توحيه من جانب توثيقي لأنّ الراوي لايمكن أن يكون حافظ على هذه الأقوال دون تغيير أو كان دوّن الحوارات كما قيلت وإلاّ كيف يتفق الجماعة في الحديث بنفس الكلام :

* فيصرخ الجميع قائلين بصوت واحد... ص93.

ثمّ هل كان الراوي حاضرا في كلّ المواضع في القاهرة والقرية حتّى كان شاهدا على كل ما قيل. أليس هذا الحضور من سمات الراوي في القصةّ التقليدية الذي يوصف عادة بأنهّ راو عليم خالق للحدث أكثر مما هو ناقل له.

ولا يخفى أنّ مثل هذا الكلام العامي يكتسي أبعادا إضافية إذا كان الكاتب قد ساقه وهو في بلاد الشمال فقد يساهم في إنقاذه من غربته من خلال هذا الجسر الممتد بينه وبين الوطن أو بينه وبين طفولته في قريته "أسطنها" فتصبح اللغة الشعبية محمّلة بشحنات عاطفية تترجم شوق الكاتب إلى وطنه.

وأما الحوار الضمني الذي ينقل على لسان الراوي عادة فقد حصر في عدد من المواضع حتّى لا يضطرّ الراوي إلى جعل كتابته توثيقية تماما لذا كان يتحرّر من ضغط الأساليب السردية فيطنب ويحذف ما شاء له أن يحذف بل يصل الأمر إلى تلخيص الحوار في جمل سردية :

* كان يحلو له أن يجلس على مصطبة أمام دوار العمدة ويصدر أوامره في صوت مسموع إلى شيخ الغفر بأن يرسل غفيرا للقبض على فقير من فقراء القرية وإحضاره حالا إلى الدوار أمام العمدة... ص71.

* اضطرّ إلى إخبارهم أنّ العنوان هو "رجوع الشيخ إلى صباه" فأظهروا إعجابهم من هذا العنوان ولماّ سألوه عن موضوعه وذكر أنّه كتاب يتعرّض لقضايا النكاح لم يحاولوا إخفاء دهشتهم من إقباله على قراءة هذا اللون من التأليف فسكت فترة ثمّ فتح الكتاب وأخذ يقرأ فصلا منه فقاطعوه ضاحكين... ص85،84

* ناقش الجميع ما قاله رئيس المكتب وانتهى بهم الأمر إلى اتخاذ قرار بعدم الذهاب إلى القاهرة...ص173.

ويبدو أنّ عطية عامر غير حريص على الوفاء لكلّ الخصائص السردية بدقّة فأحيانا يحولّ الحوار إلى سرد

على لسان الراوي فتتفاصح اللغة ثمّ سرعان ما يظهر المتكلم ويستعيد كلامه مع المحافظة على الحديث بالفصحى. ومثال ذلك ما جاء في قصّة "حمار الميري":

* اخبرهم أنّه بصفته عمدة لا يستطيع أن يمنح لقب "الميري" الذي يحمله "حمار الميري" لأنّ هذا الحمار يدخل في اختصاص البريد ولمّا كان البريد لايدخل في اختصاصي فالواجب عليكم أن تتجهوا إلى مكتب البريد وتطلبوا من "البوسطجي أفندي" أن يمنحكم لقب "الميري" مثل الحمار الذي تحت إدارته ص172.

5-3. السرد والأسلوب التقريري:

بقدر ما كانت قصص "أولاد بلدنا" حافلة بالأحداث المتعاقبة لانفتاحها على زمن طويل وعدم اقتصارها على حادثة أو ومضة في حياة الشخصية فإنّها حفلت بجملة من الأساليب التقريرية ترجمت رغبة عطية عامر في تفسير الأحداث وتبريرها من خلال تدخل الراوي للتفسير والتعليل:

ففي قصّة "أستاذ الجيل" محاولة لتفسير أسباب انتصار قرية "أسطنها" للوفد:

* لم تكن هذه المظاهرة فقط لونا فريدا لم تعرفه القرية من قبل وإنّما كانت أيضا بداية لوعي سياسي جديد ترعرع مع الأيام حتّى د لرت هذه القرية وفدية منذ هذا التاريخ وأصرّت على إعطاء أصواتها لمرشح الوفد في كل انتخاب (ص21) وفي قصّة "سيكون هدية للعلم" تفسير للحالة النفسية والجسدية:

* هكذا أضيفت إلى المشاكل المادية مشاكل نفسية فإذا كانت المعدة قد خلت من الطعام فإن الروح قد امتلأت بالمشاكل النفسية وكان من الطبيعي أن يؤدي سوء التغذية إلى الأمور الجسدية وأن تخلق المشاكل النفسية تشاؤما ولوعة. ولم يمض وقت طويل حتّى وجد مرض السلّ البيئة الجسمية والنفسية المناسبة فهاجم محمدا في عنف وصرامة فلزم سرير المرض تمنعه الكحة العنيفة من الهدوء والنوم. فأصاب الهلع أمينة فأخبرت الشيخ نصر (ص42).

أمّا في قصّة "زعزوع أفندي" فيحاول الراوي تفسير بعض نماذج من السلوك ودور الطفولة في ذلك:

* هكذا تنشأ راشد في بيت زرع منذ الطفولة الخوف في نفسه وقاده هذا الخوف المبكر إلى الجبن ودفعه الجبن إلى النفاق لأن الجبان لايستطيع مواجهة الآخرين في صدق وإنما يلجأ إلى مجاملة الناس عن طريق النفاق ولكن كانت سنوات الطفولة تلعب دورا أساسيا في تكوين شخصية الفرد فقد أدت سنوات طفولة راشد إلى طبع شخصيته بالجبن والنفاق وانعدام القدرة على مواجهة الناس... (ص135).

وفي قصّة "مفتي الدماء" يسعى المؤلف إلى تطبيق معطيات التحليل النفسي ليفضح سلوك الشخصية في أسلوب تقريري:

* أحسّ السيد بسعادة عارمة لا لأنّه قبل كعضو وإنما سيحصل على جنيه كامل كلّ شهر لأنه سيصبح مرشدا وليس من شكّ في أن مسألة الجنيه كانت الدافع الأساسي لهذه السعادة وأن السيّد كان على استعداد كامل للقيام بأي عمل يدرّ عليه جنيها كلّ شهر مهما كان أمر هذا العمل وماهيته. إن الجنيه هوالدافع وليس الدين ونشره، والمال ولو قليلا يدفع بعض الناس إلى اصطناع التديّن والترويج للدين (ص142).

وفي قصّة "بائعة الفاكهة" سعى المؤلف إلى رسم صورة بائسة عن حالة الفقراء من خلال قصّة بائعة الفاكهة ولم يكفه ما في السرد من إدانة للمجتمع وما فيه من فوارق اجتماعية بل تدخل في السرد ليعطينا درسا في التحليل الإجتماعي:

* كانت نعمة قابعة في حياة الفقر وترى الكثير من الفقراء حولها في هذه القرية يعانون مما تعانيه ويلقون من الشقاء ما تلقاه. إن كثرة الفقراء تدلّ على كثرة الأغنياء وكثرة الأغنياء تدلّ على انعدام العدالة الإجتماعية، وانعدام العدالة الإجتماعية تدلّ على تأخر المجتمع وانحطاطه (ص153).

إنّ اعتماد هذا الأسلوب التقريري رغم فوائده العلمية يتنافى والكتابة السردية لأنّه يمكّن المؤلّف من التدخل بشكل سافر في النص وهو من عيوب الكتابة السردية لأنّ التفسير في القصّة كما في الشعر يسيء إلى النصّ أكثر مما يفيده

وقد نجد تبريرا لهذا التدخّل السافر في تأثر عطية عامر بصفته العلمية وهو الباحث الأكاديمي المتمرّس، قبل أن يكون الكاتب القصصي

إنّ تشبّع المؤلّف بالأسلوب التحليلي في مقالاته الأدبية والحضارية، تسرّب إلى كتابته القصّة فجاءت تجربة متفردّة قد لا تدّعي الانتماء إلى كتابة القصّة بمقتضياتها الفنّية، ولكنّها كتابة سرديّة حافلة بالتفاصيل وتؤرخ بشكل مباشر أو غير مباشر لمرحلة من تاريخ مصر عبر سرد تاريخ قرية بمختلف النماذج البشرية التي يمكن أن نجدها في قرى مصر والعالم العربي، لما بين هذه القرى من تشابه هو حصيلة الانتماء إلى عالم عربي إسلامي عاش قرونا من التخلّف والجهل. وهو يطمح إلى الانتماء إلى الحضارة الحديثة من خلال الانخراط في تطوير مناهج التعليم ومقاومة أسباب التخلف اقتصاديا واجتماعيا وأخلاقيا.

والكتابة القصصية تحمل في طياتها ما تحمل من إيمان الكاتب بمجتمعه حتّى وإن كان بعيدا عنه، وهي شهادة تاريخيّة على التزام فئة من المثقفين بتحقيق أسباب النهضة في مرحلة من تاريخ وطنهم حتّى وهم بعيدون عن المواقع السياسية.

وبالإضافة إلى هذا تبقى الكتابة عملا وجدانيا يسعى صاحبها إلى توظيف اللغة وطاقاتها التعبيريّة لصياغة أثر فنّي مختلف عن الأعمال النقديّة والعلمية التي دأب على كتابتها، لأنّ في القصّة تواصلا مع الآخرين في مرآة الذات. وعلى هذا الأساس جاءت مجموعة " أولاد بلدنا" على مافيها من تقصير فنّي حافلة بالحياة وبوجوه وأصوات عرشت في خيال عطية عامر سنين عديدة، وآن الأوان كي يحييها ويستعيدها عساها تذهب عنه وحشة الغربة وتمدّ جسرا متواصلا بينه وبين بلده وقومه لذا حضر الناس أكثر ممّا حضر الكاتب الذي اكتفى بالكشف عن ذاته في الإهداء : "إلى روح أستاذ الجيل وأستاذي الأول.." ثمّ فسح المجال لأولاد البلد ليمرّوا على مسرح الأحداث مبتدئا بأقربهم إلى نفسه رجل العلم والفضل على قرية أسطنها محمد رسلان دون أن ينسى تخصيص فصل في الأخير لعدد من النساء اللائي كنّ مختلفات عن بقيّة نسوة القرية في السلوك أو المنزلة الإجتماعيّة.

إنّ "أولاد بلدنا" هي قصيدة البحث عن الزمن المفقود صاغها عطية عامر بكلّ حميمية وشهادة على مرحلة هامة من تاريخ مصر كانت حافلة بالطموحات الفرديّة والجماعيّة. إنها نشيد البطولة، بطولة الطبقات الشعبيّة في جهادها وصراعها اليوميّ ضدّ الفقر والجهل وضدّ قوى الإقطاع التي فعلت فعلها في الشعب المصري زمنا طويلا من غير أن يحفل بهم التاريخ الرسمي، و" أولاد بلدنا" إحياء لهذه البطولات. وما قرية أسطنها إلاّ واحدة من قرى عديدة عاشت نفس الظروف :

" ما أكثر أبطال ريفنا العريق الذين نسيهم التاريخ الوطني على الرغم من أنهم لعبوا دورا كبيرا في بناء نهضتنا الحديثة. إنهم أبطال صنعوا تاريخا في كثير من قراهم وأديم الحقل ومن واجب التاريخ اليوم أن يخلّد ذكراهم" ص 5

ويمثل نشر هذه المجموعة القصصية في طبعتها الأولى بدار المعارف بسوسة (تونس) إضافة إلى رصيد عطية عامر من المؤلفات السرديّة والعلميّة، وتأكيدا على ما جاء في أعمال أخرى لكتّاب آخرين مثل " يوميات نائب في الأرياف " لتوفيق الحكيم و " الأرض" لعبد الرحمان الشرقاوي والرجاء هو أن تنتشر هذه المدوّنة القصصية في طبعات أخرى تأخذ بعين الاعتبار تجاوز ما سهت عنه اليد من بعض الأخطاء اللغوية والمطبعيّة التي لا تنقص من قيمة الكتاب الأدبيّة والتاريخيّة.

الإحالات :

(1) كتب عطية عامر جملة من الدراسات من أبرزها

* خرافة الحضارة الغربيّة - مكتبة الأنجلو المصريّة - 1990
* الأدب الفرعوني 1995
* جول لوميتر ومدرسة الأدب التأثيري 1991
* نزهة الألباب في طبقات الأدباء للأنباري تحقيق عطية عامر، دار المعارف سوسة / تونس 1998
* لمع الأدلة في أصول النحو تحقيق عطية عامر، منشور في ستوكهولم
* المقصور والممدود لأبي البركات الأنباري، تحقيق عطيه عامر ستوكهولم
* لغة المسرح العربي - ج 1 - ستوكهولم 1967
* قراءة جديدة للقرآن دار المعارف سوسة 1999
* رحلة إلى الشفق البعيد فيتنام، مكتبة الأنجلو المصرية 1989
* دراسات في الأدب المقارن 1989
* دراسات في الأدب العربي الحديث منشورات دار المغرب العربي تونس 1971
* النقد المسرحي عند اليونان، المطبعة الكاثوليكية بيروت 1964

*les seances de hariri traduction française par Venture de Paradis, edition critique avec introduction et notes par Atiyya AMEUR Stocholm

ملامح المثقف بين أفق المسعدي وتجربة تاج الدين فرحات: قراءة في رواية "النخاس" لصلاح الدين بوجاه

كوثر خليل

"فليس أمكر من كتاب! ساكن بارد أبكم لا يبين..إلا حين! فإن أنت هززت الجذع تساقط عليك من مكره القديم الخفي المختزن على كل الحقب ما يقضّ مضجع الناس ويغري بالريب ويدعو إلى الغواية، ليس أمكر من كتاب ينفتح إزاءك كما الأنثى تدعو، يداورك وينصب الشراك والأحابيل ثم يرتدّ إلى صمته ودهوله بعد أن يكون قد أثار نيرانك وألهب صمتك وأربك حيرك وشرك. وقد أيقن السلاطين جميعا بأن الصحائف لعنة. فأقاموا الولائم وكانت حرائق الإسكندريّة" النخاس ص 97.

مقدمة :

كتب الأستاذ محمود المسعدي في مقدمة كتابه حدّث أبو هريرة قال .." " الآن وقد انتهيت وطرحت بهذه الصحائف الضعيفة الناحلة إليك ، أنظر فلا أرى غير العدم .. ستذهب هذه الصحائف فتمضي وتمّحي فهي أنفاسي قد ذهبت ولها ريح ما يبلى ويأكله الدود. كجميع الذين كتبوا من قبل ، يظنون أنهم خلدوا وأماتوا الموت وما خلدوا .." ها قد مضى أكثر من نصف قرن على كتابة "حدّث أبو هريرة قال .." ومثلما مضت على كتابة "السد" (1939) ولكن ها هي تبقى دليلا قائما على مساءلة الإنسان مهما اختلف المكان والزمان لقدره وأصله وتحديا أزليا للقوى المناهضة لتطور ونهضة أي شعب من الشعوب.

ولكن الأثر الأدبي مهما بلغت عظمته وقدرة صاحبه على استكناه الحقائق والتأثير والتغيير يبقى ابن وقته وترجمانا لإنسان عصره بظروفه الاقتصاديّة والسياسيّة والفكريّة الخاصّة وقد أثر محمود المسعدي تأثيرا واضحا في كل من أتى بعده من الساردين ووجّه مسارهم باعتبار أهمية مؤلفاته على مستوى الفكر واللغة ولهذا نجد بين رواية "النخاس" للأستاذ صلاح الدين بوجاه و"السد" وشائج قربى بل إنها تحيلنا على أفق المسعدي عموما ولكنها تتجاوزه في نقاط واضحة فكيف تطورت صورة المثقف من أفق المسعدي إلى تجربة تاج الدين فرحات بطل "النخاس" وكيف ساعدت الكتابة السرديّة باعتبارها نشاطا رمزيا على نقل صورتين مختلفتين للواقع التونسي (الاستعمار من جهة والرهان المتوسطي من جهة أخرى؟).

صورة المثقف :

المثقف والواقع :

تبدو صورة المثقف من خلال مؤلفات المسعدي ممزّقة تمزّقا واضحا بين القدرة على القول (الذات الكاتبة) والعجز عن الفعل (المجتمع) فالبلاد التونسيّة الواقعة تحت نير الاستعمار في تلك الفترة لم يكن لها من الوسائل العسكريّة والإقتصاديّة والثقافيّة ما يؤهلها للدفاع عن نفسها وفرض علاقة متكافئة مع الآخر، ولهذا كانت ثنائيّة الصراع في السدّ قائمة على غيلان الإنسان وصاهباء الربّة ممثلة في فرنسا رغم أن ذلك يتعارض مع المرجعيات الثقافيّة والحضاريّة للمؤلف القائلة بسيطرة الذكر لا الأنثى. يقوم "السد" على جدل الهدم والبناء فالإنسان يبني والآلهة (صاهباء) تهدم وهذه النظرة إلى الواقع تتخذ ثوب المأساة يقول الأستاذ توفيق بكار: "ثمانية من المناظر مصرّعة كالأبيات في النظم شطرا بشطر، صدورها للإنسان وأعجازها للربّة يفتتح هو في كل مرّة وهي في كل مرّة تختتم ولم يقض له بغير الشروع (...) فالمأساة في السد دائرة تنغلق على نقيضين ولا إمكان للحل بالتجاوز" مقدمات ص (64 - 79) ولكن في

رواية النخاس نجد الواقع مختلفا فلا غرابة أن نجد موازين القوى مختلفة وتتحول من منطق المأساة (صراع مع قوى غير منظورة يقضى فيه بالفشل ضرورة) إلى منطق الملحمة حيث يكون صراع الإنسان مع قوى مادية فنتجاوز الصراع الوهمي للكائن الوجودي إلى صراع فعلي لكائن تاريخي ضمن نظرة حركية للتاريخ لا نظرة استاتيكية.

الواقع في رواية النخاس افتراضي ، موجود بين ضفتي المتوسط حيث ينتقل تاج الدين النخاس للمشاركة في جائزة ترشح إليها عمله الأدبي في مدينة من مدن ايطاليا أرضه مدينة عائمة (سفينة الكابوبلا) ومعاصروه من كل فج عميق، فسيفساء متوسطية من شعوب ولغات وأفكار مختلفة وزمنه الفجر يحيل على فجر الإنسانية أو فجر الوعي التاريخي بوحدة المصير في رقعة المتوسط جنوبه وشماله، شرقه وغربه." وتساءل عن تبادل الأدوار والوظائف في هذه المدينة العائمة العجيبة" ص 64.

المثقف والمرجعيات :

هل يمكن الاطمئنان اطمئنانا كاملا إلى أن المثقف عند المسعدي بطل مأساوي؟ إنه بطل يتلون بمشارب صاحبه المتأثر بأهم النظريات المعاصرة لتلك الفترة وأعني بذلك الوجودية، إنه يعي تماما حدود الحرية والمسؤولية لشخوصه ولكنه يضفي عليها من إبداع القول ما يجعلها أناسا من لحم ودم تشارك القارئ أفكاره وشعوره وتدفع الفعل حتى أقصاه فلا يكون له من حدود غير أغلال الواقع ولا يكون له مجال إلا الفكر يشترك تاج الدين مع أبي هريرة في كثير من المعاني فالنخاسة كما يصطلح على تسميتها صلاح الدين بوجاه هي "الرغبة في ولوج حياة الآخرين والتلصص عليهم وكشف بواطنهم والنخاس من الناس الذي يرسل الظاهر على الباطن والباطن على الظاهر ويدرك الجهر والسرّ والخفاء والعلن.. جميعا" (ص 153 النخاس) ولها عند أبي هريرة إرهاصات" لم حرّم أن يرمي الناس؟ نقت والله أن أشق منهم فأنظر ما في أمخاخهم وقلوبهم وأحشائهم.. أو لعله ضيق محبس النفس الفرد" (حدث أبو هريرة قال ص 161 ـ 162). يتفق تاج الدين وأبو هريرة في أن سن الأربعين هي سن النضج الفعلي والأخذ بأسرار المادة والروح والتاريخ يقول الأستاذ توفيق بكار: "وبين هذا الفجر وذلك الغرب رحلة امتدت به من مطلع العمر إلى أن جاوز الأربعين" وأن الوشد" رحلة حياة طويلة وراء نفسه ومغامرة تلو المغامرة اقتحم فيها الوجود من شتى الثنايا (مقدمات ص 39) ونجد أن صلاح الدين بوجاه لا يتغافل عن أبعاد هذه السن الدينية" دخلت البيوت والأسواق ، ورفعت الحجب، رأيت مالا يرى تخطيت ـ سن النبوة هذه ـ فصغرت الدنيا في عيني، ولكني ازددت لها عشقا وبها تولّها". ص 108. تبدو مرجعيات كل من صلاح الدين بوجاه ومحمود المسعدي متفقة من جهة الموروث اللغوي والديني والحضاري العام لكن صلاح الدين بوجاه يقحم في "علم النخاسة" عناصر أخرى للمقايضة بين الثقافات. فالحضارات لا تتبادل المعارف العلمية والفلسفية والثقافية ولكنها تتبادل البضاعة وهذا يعيدنا إلى تاريخ افريقية حين كانت مطمورا لروما فهل يرحم البحر كل ما مر عليه من سفن محملة بضاعة ـ فكرية أو اقتصادية ـ طوعا كان ذلك أم قسرا؟

هل هي إساءة محاسبة الذات (الخاصة والموضوعية) وهل "هي" مطالبة بكشف الأوراق كلها للبداية من جديد؟" جاهر هذا اليم القديم شيوخ وعلماء وأطباء ومهندسون وتجار دمقس وخزّ وذهب وقمح وحكايات ووشم وسرقات قراصنة ونخاسون وشعراء وملوك وقديسون وأئمة وكتب وصمت ثقيل تماثيل القبط وتحف الفراعنة ومومياء سلالاتهم وكتب المسلمين وطروس اليهود وبردي الخرافات الآفلة يرحل نحو الشمال في بطون المراكب وتوابيت الخفاء وأحابيل الوسطاء والبعثات العلمية ومين المراودين و وهم المزايدات والثراء المنهوب جريمة تفضي إلى جريمة... شجيرات قليلة تخفي غابات من الغدر والعنف وطمس الذاكرة العمياء" ص 74 ـ النخاس يقول غيلان (السد)" هذه البلاد ما أكثر الأحلام بها والأرواح وما أكثر الأصوات والأنبياء (54) قومي قبلّي يا ميمونة جمجمتي . يا ميمونتي ويا شكي وحيرتي (62).

المثقف والتجربة :

التجارب الوجودية التي خاضها أبطال المسعدي وبالذات منهم أبو هريرة لا تعدو أن تكون تجارب ذاتية داخلية من صميم ألم الذات الفرد يكابدها وتكابده حتى

يكتب لها الحلول بعد عسر مخاض على أرض الورقة. ونذكر هنا تقديم الأستاذ توفيق بكار لهذه الشخصية قبل أن تبعث إلى الوجود المعنوي والفكري "كان في أول أمره يعيش بمقتضى العادة كسائر أهل "مكة" ومكة هنا كناية على الوجود الإسلامي في عهد ركوده التاريخي. يتسلم الحياة من السلف كما هي ولا يتساءل عن مبرراتها، متدينا يؤدي الصلوات في أوقاتها، متزوجا على السنة، متخلقا بالقيم الموروثة فلا يرى في الجسم إلا قبيحا ينبغي أن يستره" مقدمات ص 39. فكانت التجارب التي خاضها وإن احتفل بعضها بالآخر (المرأة - المجتمع) فإنها تبقى غير قابلة التطويع للواقع ؛ فتجربته مع ريحانة بكامل أبعادها الفلسفية والمجازية معرفة بالذات وإن أصابت منتهى الحس تقول ريحانة: " وصاح بي بعضهم وقام يريدني وقد أخذ منه الخمر فقام له أبو هريرة ومنعني عنه وقال: دعوا الجارية تشرب، ما اسمك يا هذه قلت ريحانة قال: إنه ليس فينا إلا حفيّ بك محبّ لك ألك في قدح آخر وأخذ الزق مني كأنما يريد ذلك فإذا هو قد رفعه وصبّه على رأسي فصحت وارتعت وقال انظروا ريحانة الخمر. فانطلق أصحابه يضحكون مني وهممت أن الطم وجهه لطمة تذهب بخمره فما كدت أهمّ به حتى أخذني واحتملني وأنا أضطرب فجعلني تحت سمرة إلى الأرض وانتصب عليّ فوجده صاحيا من أشد الرجال، ثم شدني إليه حتى صرت منه وقام عنّا الرجال فجعل يرق ويحدثني ويقول ما كان أحسن انصبابك على الزق إلى أن طالبت لي ريح الخمر في ثيابي" (حدث أبو هريرة).

في تجربة العدد من الوحشة الى الجمع إلى المفرد: يقول أبو هريرة " انه يا كهلان إذا كره المرء الحصر والقصر طلب كثرة اليم و اشتاق العدد، خرجت أريدهم على البناء وأن يتعاونوا ويطلبوا الشدة والبأس، فقلت: رحيلكم فرار الجبان الا تستحقون أن تكونوا كالرياح (...) ووجدت في الفعل كمثل سكرة الخمر وحسبته من العدد وخصب الكثرة فهم كمثل قوم تقول: ابنوا فيقولون. نحب أن تنفخ في البناء وأن تقول ما نبني فصحت: دعوني أيتها الأجساد ليس لها روح غير ما سلبن من روحي وبقيت وحدي على جهدي وتوقي هذه يا كهلان قصة الطالب الكثرة جئتهم فسألتهم روحا فإذا هم أفرغ من نفخة اسرافيل ارحمهم يا كهلان ولا تؤمن بهم (ص 150-151-155-156-157) حدث أبو هريرة قال" هذه التجارب على ثرائها تقدم صورة حيادية للمثقف. فالمثقف نسيج فريد من الفكر والشعور، ومشروع الفعل قد لا يتناسب مع منطق الكثرة وطغيان الأغلبية خاصة إذا كانت تعاني ما تعاني من الجهل والفقر والاستعمار ولهذا فإن الفرق بين صورة المثقف عند المسعدي والمثقف عند صلاح الدين بوجاه فرق زمني يرتبط بمؤشرات واقعية أكثر مما يرتبط بتطور فكري معين ولهذا نجد تاج الدين فرحات بطل النخاس من موقعه يحوز مشروع اعتراف من الآخر (الجائزة) وإن تخلّى عنها في نهاية المطاف " الجائزة تداور ذهن تاج الدين الذي يكاد يعرض عنها، والمركب يتيه في الفضاء الشاسع البعيد يداور الحظ والصدفة" ص 146.

المثقف والمشروع :

إن مشروع المسعدي في " حدث أبو هريرة " مشروع بناء الذات الصرف وما مرور أبي هريرة بذلك العدد من التجارب إلا لمعرفة السر الأعظم في النهاية (الله) والمرور إلى العالم الآخر. في السد، كان المشروع حلم الجماعة، بناء الدولة المستقلة ولو بناء نظريا ... أراد غيلان أن يحبس الماء (الواقع - العصر) في سده العظيم فكان كيانه زيفا فهل كان التجاوز ضروري في النخاس بأن أنزل صلاح الدين بوجاه السد (الكابو- بلا) إلى الواقع - (البحر) وجعلها تتفاعل مع تياراته الحينية وتتعايش معها" جموع شتى من القرش والدلفين والحيتان المجهولة تهيم في رقصة مجنونة! والماء دم وأشلاء ترتطم بالمركب في كرّ وفرّ تقبل لتدبر من جديد قبل أن تدور حول ذاتها وترسل صراخها الحادّ في الفضاء المتخثر، أما طيور النوء فأسراب شرسة تلمّ بالحقل ثم تفلت في مثل مروق اللولب. النخاس ص 50. رأى صلاح الدين بوجاه في وطنه زخما من الحضارات، ثروات منسية لا بد أن يمسح عنها الغبار خاصة وأن الرهانات الحالية عاتية "فهم أن هذه البقعة من الأرض تغيّر ثوبها وتولد نيرانها في مهد رمادها القديم. نهاية هذه الألف الثانية عجيبة، فالمصانع قليل دخانها باهت لونها والأزمات جمة هائلة لكن الأمر بلغ الأوج أو يكاد فالعيون أكثر ثباتا والسواعد وتّرها التحدي، أفريقيا بعيدة هناك في الجنوب وأوروبا قريبة مولدة طاغية والتاريخ والحضارة بخيرها وشرها مادة أولى للحضارة والأمل والموت والحياة داخل حقل صغير كبير حقل من الوهم والخير والشر اسمه تونس "ص20 النخاس. ماهي أبعاد



المشروع لدى صلاح الدين بوجاه؟؟ يرى صلاح الدين بوجاه أن الكابو ـ بلا وقد ترمز هنا إلى التراث تحتوي على عديد "المعايب" ص112. وهي "تسرب الماء عبر الجدار الخارجي(ص113 كثرة الثقوب المستطيلة والدائرية في جدران الغرف وسقوفها وأبوابها وتواتر مشاهد التلصص المريبة (113) تلف أقفال الأبواب والنوافذ واختفاء المسافرين وتسجيل سرقات وحوادث عنف جمة ووقائع اغتصاب حتى أن أعوان المصحة يتهامسون أن الحكيم المغربي قد اغتصب مرات لا تحصى من قبل أنثى أمريكية مشبوحة فارهة (113) تساقط المربعات والدوائر، والستائر الملونة التي كان يقوم عليها ديكور المرقص والحانة وإعراض أصحاب الذوق عن الجلوس خلف المناضد الدائرية ذات الخشب المتآكل (114) ظهور جنس من الفئران عجيب كان قد اختفى أو يكاد من أهراء مراكب الروم منذ القرن الأول بعد الميلاد " وهذا جنس من القوارض الرمادية كان قد اختفى فحمد المؤمنون ذلك وعدوه حكمة ربانية " ص114" أنكون مغالين حين نقول إن الكابو ـ بلا تبدو اليوم سجينة حبائلها ص 115 إن هذا التقرير الذي أعده كبار مهندسي المركب لا بد طارح بديلا موضوعيا قمع مجهودات الإصلاح الذي من الضروري أن تستهدف المركب لا بد من التعامل مع الآخر وفق قاعدة الند ومحاسبته محاسبة تاريخية عسيرة دون إقصائه رغم ذلك ولهذا نجد في النص فسيفساء من اللغات (فرنسية ـ عربية ـ إيطالية ـ اللهجة الدارجة) ومن الأديان (مسلمون ـ يهود ـ مسيحيون ـ مدعو نبوة ـ أقباط...) ومن البلدان (غربي المتوسط وشرقه وجنوبه) ولهذا نجد أن صلاح الدين بوجاه قد سلخ عن أبي هريرة شبهة الدين وجعل انتماءه الوحيد حضاريا ـ عقلا يحاور عقلا وموازين تتعايش في ظل اعتراف متبادل إراديا كان أم قسريا.

المثقف "والثالوث المقدس" :

المرأة :

تبدو علاقة المثقف بالمرأة في نص محمود المسعدي وصلاح الدين بوجاه متباينة تباينا طفيفا أما وجه الاختلاف فيتمثل في أن المرأة في "السد" كانت ممثلة لقوى العجز المناهضة لمشروع المثقف "ها قد طردت من الخيال والأمنية وزحزحت وزال القرار فأنت في نفسك مقصور عليها قد اشتملت بالعجز والغيظ... خرج عنك رجالك وخذلوك وسدك لا يزال يجتهد أن يتم وأنت لا تزال تجهد أن تقدر وتريد أن تطفئ غيظك بالكفر والطغيان واللعنة، غالبت صاهباء، تظن أنك الغالب فجمعت عليك كلمة رجالك وأوحت إليهم الشقاق والنفاق وتركتك وحيدا مؤلما حقيرا وتركت لك هذا السد منتصبا صورة منك إليك" ص 102 ـ 103. وهي في " حدث أبو هريرة قال " باب للكشف والمعرفة ولفتق نصف مجهول ينازله المثقف فكرا وفنا حتى يلتحم به "آية جمالك ما لم تكوني ولن تكوني" ص 99. أما وجه الشبه بينهما هو في أن المرأة المنتمية للغة الكاتب وحضارته لا تمثل طرفا في المشروع ولا نداً فاعلا في التقدم نحو الأمام بل يلتجئ الكاتبان لنساء من أصل أجنبي (لورا: النخاس تحرر الفكر/ أو أسطوري أساف ونائلة : تحرر الجسد في حدث أبو هريرة/ أو مثالي ميارى : السد والاسم موسيقي دلالة على عالم الماوراء وربما دلت على مرجعية لا تينية La mer: البحر يحيل للماء في أفق الرجلين من دلالات القوة /الخصب/ الشهوة) فلورا في النخاس" تعاضد تاج الدين "ما فتئت " لورا صبية حالمة تقضي يومها بين الكتب وأصناف البخور التي تسعفها بارتداد الحلم ومعابثة الغيب، أطلعها الكاتب على الكثير مما علمته دروب الجنوب الغبراء و أولجها غرف قصوره جميعا فلوحت له بسر الغرف الأخرى " تاج الدين لم يظفر إذن بغير أربع وعشرين صفحة من هذه الوثيقة الأولى التي قد تكون اختلستها من بعض صناديق الوالد (قائد الكابو بلا) رغم اجتهاده الحاذق في دفنها خلف صهاريج الوقود أسفل المركب. لكنها صفحات حبلى) بالإضافة والتعاليق والحواشي "51 ـ54.52 كانت لورا طرفا فاعلا في البحث عن الحقيقة (التاريخية) ولكنها كانت طرفا أساسيا في الصراع الواقعي " كانت لورا "تنشد دليلا واحدا يمكن أن تسعفها به إحدى فجوات جدار السفينة الخارجية عسى أن تفك بعض ألغاز هذه المدينة العائمة فلعلها قد أضحت تفهم ما يقول (تاج الدين) وتعلل حمى تلصصه وتلمس لأوراقه ودفاتره و مخطوطاته معنى يكاد لا يدركه غير الراسخين في العلم .. كانت لورا تتحسس غطاء منفذ الفضلات والمياه المستعملة حين صرخ بها تاج الدين "هنالك، هنالك، حاولي جذب الحلقة الصدئة . المزلاج يبدو غير ثابت، لا خوف من سيل الأوساخ ، لقد تمت

عملية تعريفها منذ ساعة أو ساعتين. لا شك أن حجمها الآن محدود، أمسكت لورا بحلقة الفولاذ الرمادية الضخمة، جذبتها، تلوّى جسدها الصغير الأبيض ثم أعادت الكرة مرتين بلا جدوى وكاد عبدون وجرجس يوقنان أن اللعبة برمتها قد أفضت بهم جميعا إلى العبث واللاّمعنى لكن تاج الدين يستبقيهم مثيرا سكون الصباح "انظروا، لقد انفتحت الفجوة لقد هيئت لتنفتح بعد دقائق" ص 124ـ 125ـ126.

أساف ونائلة يمثلان كذلك صورة أسطورية للمرأة يكون فيها الجمال قيمة فنية بل دينية يعتنقها المثقف "فتاة وفتى في زي آدم وحواء متجها إلى مطلع الشمس وكانت على وشك البزوغ(...) فكاني بها قد انفضت عن الأرض وطارت " حدث أبو هريرة قال". فالمرأة هنا لا تمثل الطبيعة والأصل والجسد بل تمثل أهم قيمة ينشدها المثقف : الحرية ...

ميارى في " السد" هي القوة العكسية لميمونة إنها شريكة في الفعل ودافعة له حتى القصة وباحثة للأمل ولهذا تقول ميمونة أوان انهيار السد وارتفاع غيلان وميارى الى السماء "الآن بلغا المنية واستقرا".

السلطة :

تمثل السلطة في أفق المسعدي معنى غيبيا ومثاليا يجعل من الكاتب بطلا أرقى لا شخصا فعليا في صراع أو توافق مع الآخر وذلك بسبب غياب هيكل الدولة أوان كتابة الأثر ... " إنه يتحرك في هذه المسرحية كائنات بشرية وكائنات حيوانية وكائنات غيبية وجهاد (...) هذا صراع لا يقوم على تكافؤ القوى ولذلك فمعركة غيلان محكوم عليها بالفشل... أراد أن يكون انسانا أرقى من صنف بروميثي أو من صنف انسان الفيلسوف الألماني نيتشة لكن العهد لم يعد عهد السوبرمان ولا عهد اختلاس النار من الآلهة" د.محمود طرشونة : مباحث في الأدب التونسي المعاصر

أما علاقة المثقف مع السلطة من خلال النخاس فعلاقة تناسب عكسي ويمثل السلطة غابريلو قائد الكابو بلا ولاسمه الأجنبي دلالات أخرى" برهة قصيرة كانت دهرا من لحظات، برقا خلّبا سطع بين جبلين تناظر الرجلان كيف يعلل الإحسان بالانكشاف والعري هذا الذي يجعلنا نشعر مرة واحدة في حياة مترعة بالإطمئنان والصمت بأننا حيارى متضائلون عزّل منكشفون عراة" ص 33 هذه العلاقة المتوترة تتجلى في مظاهر عديدة..

الحقيقة :

" ثم انتفض الكاتب تاج الدين مذعورا فهرع نحو فجوة النور الرمادية.. جثة مسجّاة .. في الصندوق قتيل ذهل الناس لكن التطلع إلى المجهول جعلهم يلبثون خلف الأبواب المواربة ينتظرون ما يكون! لم يكن يخفى على العين الدربة أن غابريلو، الحكيم المشعوذ الشاعر قائد الكابوبلا الشبقة المنفتحة لمياه المتوسط جميعا قد كان يدرك من الأمر أكثر مما يعلن.. غابريلو يفتح التابوت تحت انظار أفراد الحاشية ويتصنّع الدهشة إزاء الجثة الغريبة كأنما يبصرها للمرة الأولى" ص 70ـ 71ـ73 ويدعم هذا المشهد ضياع حقيبة تاج الدين التي تحوي كل الدفاتر والمستندات إضافة إلى إخفاء غابريلو لكل المستندات التاريخية في أمكنة لا تصل إليها الأيادي "الفنا رجمة وتواريخ وأخبار وسفارات ودول وحروب وسلع وكنوز ونساء وكتب وخرافات وغرباء يجوبون السبل والأنحاء.

الواقع:

"باسم القبطان غابريال كافيتالي والكاتب تاج الدين فرحات نعلن فوق سطح الكابوبلا العظيمة عروس المتوسط المختالة ما يلي "انبعاث جماعة النخاسين ومنتدى المتلصصين نختار لها من الأسماء " سر الغرفة السابعة" تقسيم الأعباء كما يلي : القبطان غابريال والكاتب تاج الدين رئيسان عاملان لهما مطلق الحق في التلصص على الناس والأشياء والماء والذاكرة والخيال والسلام عليكم والعزة لغابريلو وتاج الدين" ص 129ـ 130.

نلاحظ في كلّ مرّة أسبقيّة اسم السياسي على المفكر وهي مقصودة ولكن هذا السياسي لا يحمل على كل حال جنسية صاحب الكتاب، بل إنه من الضفة الشمالية للمتوسط ولكن يحتمل عدة عاهات لعلّ أهمها حين "شعر بألم حاد يخز كيانه، ألم يكاد يكون ماديا إذ أصبح الصبية ينادونه غابريال ساعة قضت ضرورات الحرب بالسفر إلى الغرب في زقاق رطب مظلم مدفون في بعض أرباض باريس المنسية فولد لديه سقوط اللأحقة الرومانية

الأليفة شعورا باليتم، بل بالخصاء والجرح.. هذا الخصاء اللغوي لا يدرك عنفه غير من ذاق النفي وتحمّل نظرات الآخرين واضطر إلى التنازل عن الاختلاف ص 35.

الدين :

إذا كان بطل رواية محمود المسعدي مشدودا رغم تطلّعه إلى المعرفة والاضطلاع بوجوده الإنساني فكرا ومعنى إلى مرجعيّة اسلاميّة بحتة (أبو هريرة) فإن ذلك قد جعله عملاقا رجلاه من طين أو ربما عملاقا بالنسبة إلى إحداثياته ومرجعياته أما في رواية صلاح الدين بوجاه فإن الدين أديان وديانات والكثرة قد تعني التسامح بقدر ما تعني انعدام جدوى الدين كركيزة أساسيّة للتبادل الثقافي بين الشعوب بل إن أحد أبطال الرواية (جرجس القبطي) مدّع للنبوّة وهذا ما يؤكد فكرة خضوع الدين في إحداثياته المعاصرة إلى ما يجعله موضع مساومة ومؤامرات تجارة زاكية فاتنة باقية أوسع من تجارة القطن والقمح والأدعية وأكثر قداسة ص 95 يكشف صلاح الدين بوجاه هذا القطب في واقعيته الفجة وتاريخيته المنافية لصبغته المقدسة " عباسيون وترك ويهود وموريسك، وفنون من الغدر والشعر والعلم وأحابيل الدنان والنساء والرعاع والسوقة والأئمة والرهبان" ص 63. الدين لم يعد يقدم إجابات عن الأسئلة الحديثة (أو الباحثون فيه والمشتغلون عليه) ولم يعد يحمي الشعوب من هذه المطاحنات الضمنية المنتهجة باسم التبادل "أمم وأجناس وفرق وطوائف وألوان جمّة منسابة حيرى" ص 148. لم تعد رؤيتنا للدين - كفكرة غير منفصلة عن التراث - تجعلنا نتقدم إذ لا يمكن أن نرى فيه إلا زخما من شعوب وكتب وحبر وشعر .. أنساب وبلدان وأماكن ومناقب ومثالب ووزراء ونبال ومنجنيق ونساء وخيام وأوتاد وخباء" ص 146 مأي مكان للمناقب والمثالب في هذا الزمان خاصة وأننا ننتمي إلى الغرب الإسلامي" ص 153 وفي هذا التحديد قصد فالغرب أقرب إلى الحضارات المادية منه إلى حضارات الشرق، والغرب غربة عن المنابع الأصلية لحضارة كونت أساسا من الأسس الثقافية لبلادنا لكن رغم هذا الواقع المتعدد المشارب المختلف اختلافا جذريا عما كان أو يجب أن يكون فإن النص لا يخلو من إشارت قرآنية مثل "زيت مبارك يكاد يضيء - الجائزة بعيدة هنالك في الأفق تتمايل في رقصة لا غربية ولا شرقية" ص 81. كما أن النهاية لا تعدو أن تكون صوفيّة مسيحيّة إسلاميّة في آن "أما تاج الدين فيحمل صليب عذابه على ظهر مرهق يكاد ينحني، يكاد يرفع في غروب هذا اليوم الثالث من هذا المركب المجنون التائه في صحراء البحر المتوسط، بحر الروم والعرب والبربر.. مرافئ القاهرة تؤكد جميعا أن تاج الدين قد رفع من الكابوبلافي غروب هذا اليوم الثالث فما رفع وما ظهر أسفل جبل المقطع، ولكن شبّه لهم" ص 157 -158-159.

لكن لا شك أن الطابع الديني الممكن إثباته (Religiosite) هو " تصوف المعرفة".. " نحاسة كونيّة شبقة واسعة، حكمة يمكن أن تنير سبيل الضارب في ظلال هذا الماء المعتق مثل الدن البارد، مداورة فولوج فرحيق يمتص فإذا الكيان كله خواء ثم خروج فهجر ففناء" ص 152- 90. وما الفناء إلاّ في الذات الكبرى العارفة " الكون بأسره مجال غوص وفتق ورتق وارتياد، فعند حين مقدر قد يتلخص ما عاشه الإسان في تموجات عبارة أو إيماءة أو ظلّ لون كوني" ص 44- 142.

الخصائص السردية :

يقول الدكتور محمود طرشونة " يقوم البناء الفني (في السد) على تمازج السرد والحوار وتساويهما كمّا ووظيفة ففي الحوار تعبير عن المواقف وشيء من الوصف الإيحائي وفي السرد بعض الإشارات النفسيّة وكثير من الوصف" ص 136. مباحث في الأدب التونسي المعاصر. يقوم السرد في المسرحيّة بتقديم الإطار المكاني والزماني والشخصيات والحركات وهي في تفاعل كامل مع الحوار فكأن الحوار لسان حال الفكر والعقل والسرد لسان القلب والوجدان.. السرد يرسم الخوف والحوار يرسم قدرة الإنسان في مجال القوة لا الفعل وتتراءى عناصر السرد مترادفة من جهة تعبيرها عن قوة تواجه تطلع الإنسان المشروع نحو الفعل والحرية.

المكان :

يقول الدكتور محمود طرشونة " أما المكان الذي تدور فيه الأحداث فهو يتغيّر من منظر لآخر لكنه لا يكاد يخرج عن نفس الحيز وهو الجبل الذي ضربت فيه خيمة غيلان وميمونة وهو يطلّ على هاوية يسيل فيها ماء عين جارية وهو المكان الذي اعتزم فيه غيلان بناء سدّه إلا أن هذا الجبل وعر يصعد فيه الأشخاص بصعوبة قاحل غليظ لا

خضرة فيه ولا خصب قد انتشرت فيه الحجارة و عوى الذئب وهذه الغلظة في الإطار المكاني لها وظيفة أساسيّة في الدلالة على صراع الإنسان" ص 132ـ 133 مباحث في الأدب التونسي المعاصر..

"على منحدر جبل أخشب غليظ حزيز نباته كالإبر أرضه ظمأى وغباره كثير وسماؤه صفراء " ص 16. السد ط2 هذا المكان يصدر مقاومة ضد الفعل بصلابته فهو السراب المحدق والصمت المحتفي بالعدم ولكن غيلان يبدأ فعله مؤمنا بالإنسان أولا وبذاته الفرد مطلقا " فروا من الفعل عجزا وبطلان نفس بل انظري هذه العين البديعة تنفجر من جنب الجبل كيف تركوها منذ آلاف السنين تذهب فتغور مياهها في الهاوية بمنقطع الوادي وانظري مياه المطر لا تسحّ إلا على الجبل كيف تركوها منذ آلاف السنين تسيل فتنحدر فتلحق مياه العين فتذهب فتغور في الهاوية بمنقطع الوادي وإني لأرى سدّي بين يديّ وأرى المجاري وأرى الأنابيب ممتدّة فوق الهاوية جسرا حديدا يهزأ من الهاوية. هذه الأرض المتجعدة المغبار كالعجوز الفاجرة لأحبلنّها ماء فاملأن بطنها وأخرجن الحياة (ص 37ـ36).

الإطار المكاني في رواية النخاس ليس أقل صعوبة من الأول ولكنه باعث على الفعل مولّد للطاقات لوحة مائية مجنونة "عيون المنارات البعيدة تثقب الليل في صحراء من الماء معدنيّة سوداء فاتنة.العيون تنبش سطح اليم بلا جدوى، لا شيء يحدث لكن جلبة مريبة تهز الأعماق فمتى يكون التطابق بين الظاهر والباطن يا ترى؟ عجيب أمر هذه الكابوبلا سكانها جميعا يصرون على أن رحلتهم هذه إن هي إلا واحدة من أخريات غابرات (ص 46ـ49) نظرة موضوعيّة للتاريخ تجعل منه صورة فوتوغرافية للحظة بعينها زمنها ومكانها معلومان ولكنها تعيد نفسها في كل مرة بتوازن للقوى مختلف والماء ذاكرة الشعوب فيه من القوة والحركة ما يجعله رابطا جغرافيا بينها ومساهما في تارخها.

في بداية الرحلة "كانت الكابوبلا العتيقة قد غادرت ميناء حلق الوادي منذ ساعات رصينة شاهقة عميقة داكنة غامضة مرسلة صفيرها المتقطع الطويل" ص 19. وفي نهايتها "الكابوبلا المختالة، عروس المتوسط، أضحت تائهة تدور حول نفسها دون غاية مثل لبؤة جريحة، الغرف انفتحت دنست جميعها فلا حدود الآن بين الداخل و الخارج والسر والعلن" 155. هل تبعثرت إحداثيات المكان بسبب تجاهل أفراد لمسؤوليتهم التاريخيّة " ها أن تاج الدين فرحات يرفع من ذاكرة هذه الغرف المنتهكة وهذا الخشب الجريح وهذه العناصر الصاخبة وهؤلاء الناس الذين لا يعون ولا يرون ويكادون لا يسمعون " ص 157 ـ 158. المكان إحداثية تفضي إلى احتمالات في ذهن المثقف وهي تكاد تكون استشرافا أكثر مما هي وصف للواقع، إنه الواقع كما يجب أن يكون ... منطقة للاختلاف المخصب لا المجدب.

الزمان :

الزمن في النخاس يتخذ خطا مستقيما نحو الأمام ولكنه خط موتور لا يمنع من العودة بصفة فجائيّة تأخذ بالماضي في كليّته فهو من الماضي جامع لأخطاء التاريخ تعداد لا نهائي يعتمد "فن التوريق حيث يسم التفريع الأصول والتعريج الفروع ويدرك التشعيب غايته" منصف الوهايبي/ص 7 مقدمة الكتاب. ومن المستقبل كاشف متنبئ " عثرنا على مرقونة في غرفة غابريلو تحوي عشرين صفحة ترصد حركة النجوم والمد و الجزر وتنبأ بظهور كاتب من الحشاشين او دعاة الهرطقة وتلمح إلى إمكان ظهور قبطي يدّعي النبوة ص (92ـ91) النخاس.

يبتدئ الزمن آخر عواصف الخريف تبدو مثقلة رطبة توحي بشتاء حاد وطير النوء قلما يحلق في الفضاء الأزرق البعيد حيث رائحة اليود والخوف والأوهام" ص 17، فترة حبلى بالإمكانات والتوقعات ولكن الزمن تاريخي أيضا "النهر يشرف على نهايته فوق هذا اليم الشاسع الذي كان يلقب ببحر الروم ثم استعاره العرب حينا من الدهر" فهل الاستعارة تعني عودة البحر للروم أم عدم أحقية واحد في امتلاكه؟

الزمن في النخاس أيضا يرتبط بالذاكرة الذاتيّة والحلم "حفل هذا أم مشهد فردوس من شريط سينما ينشأ الآن أم محض وهم وأخذت تدور فإذا بالراقصين يتحولون شجرا قد أثقلته ثمار من بدائع الجنة وأنهار" ص 110.

يشتبك الواقع بالخيال وما يجب أن يكون بما كان فيصير " سكون الصباح الذي التمعت بشائره في الأفق الشرقي ص 6، النخاس. دليلا على الأمل وجدوى الفعل

ولكن النهاية تبقى في الليل (ص 145) والغروب (ص 157) وإن شبّه للناس رفع تاج الدين ..أما في السدّ فالزمن وإن دلّ على النهاية منذ البداية آخر العشي "ص 16 ودل على الاستبشار أو اكتمال الفعل" ثم تسكن الأرض والسماء فإذا ليلة لينة رويبة ملأى كحمل حسناء حبلى، وشفق كالفجر (السد ص 50) فإن نهاية الفعل تجعل "السد أشلاء أنقاض تساقط في الهاوية" ص 146. وإن كانت النهاية في قلب العاصفة فإنها الكمال في النقص وإن البداية في النحاس والسدّ متماثلة وكذلك النهاية وإنما هي كالولادة والموت، وإن الفعل ما بينهما هو المختلف يجعل الحريّة للعصر والإنسان باختلاف الظروف الراهنة

الحركات :

يقول الدكتور محمود طرشونة " هناك موازاة بين 3 أصناف من الحركة : حركة واقعيّة تتمثّل في بناء السد والتحاور وحركة نفسيّة تتمثل في تقلب الأشخاص بين الرجاء واليأس وحركة تنتمي إلى الخوارق وتتمثل في تكلم البغل والحجارة ونطق الهواتف " (ص 133 نفس المصدر) يقوم "السد" بوصفه مزجا طريفا بين السرد والحوار على جعل كل بنى النص اللغوية والفكريّة والنفسيّة في تناقض يقوم على التكامل والإضافة وإن كان الإطار محدودا بقدرة الإنسان الفردية على التجاوز ونبذ المجموعة بماهي قوة تشد إلى الأسفل "السد حلمه لا حلمهم ولئن بدت في أولها كالملحمة الجماعيّة فإنها في جوهرها مغامرة فردية يخوضها لنفسه أولا وفاء لفكرة له على الإنسان شاهقة" الأستاذ توفيق بكار مقدمات ص 78.

في النحاس تبدو الحركات متنافرة رغم أنها تصب في نفس النهاية وذلك لاختلاف فواعلها وانتماءات شخوصها ولكنها تختزل في 3 حركات : حركة الكابوبلا وهي حركة تدل على القصد في البداية ولكنها تتحول في النهاية إلى فوضى وحركة تاج الدين وما يدور في فلكه من مساعدين ومعارضين (السياسي مدعي النبوة - لورا - نساء عربيات - شخصيات مختلفة الجنسيات) ثم الجمازة: التحرك نحوها ثم الإعراض عنها بما هي اعتراف من الآخر والطعن في مشروعية البحث عن الاعتراف أو إسناده ... في السد يتتابع الفعل وسط أحلام ميمونة المثبطة لعزم غيلان وهواتف الربة وأحجارها" كذا البشر يا ديادا لا يهوون إلا الأهواء ولا يغرون بغيرها إنهم لا يريدون شيئا، إنهم يتوهمون أنفسهم يطلبون.. هم إذن أوساع وأبعاد لا تحدّ يريدون أن يقهروا الآلهة ويقتلوا العجز ولكنهم لن يجدوا إلى خلق العاصفة وجها ولا الرعد والزلازل والبرق لن يستطيعوا إلى الخلق سبيلا (ص 74.70) فلا يكون له من سند إلا ميارى خليفة الفنان ومثاله السابق للواقع فيتواتر الهدم والبناء فالهدم وينتصر الفعل في النهاية قيمة عليا لا تنقص منها الكبوات.. في النحاس توهمنا الكثرة وإمكانيات التلاقي واحتمالات قبول الأضداد لبعضها (الماضي المستقبل/العرب - الروم / الفلسفة والدين والعلم) ولكن المثقف يطلب الحلول الصوفي في التاريخ فلا يعود قوة فاعلة وإن كانت فردا بل يلقي بالكرة للآخر ويجعل المسؤوليّة في يد كل مساهم في الخريطة الواقعيّة وكأن الثقافة تأتي بعد الواقع لتصفه وتستنتج القوانين لا لتعاضده وتساهم في تغييره .

الشخصيات :

يقدم السد الأشخاص على النحو التالي : " تمثل ميمونة صوت غيلان الداخلي :" أقول إن أهل هذا الوادي قد سرقوا للوهاد سرابها ولبسوا هزالهم واتخذوا لسانا لنبيهم وخشعوا لربة خافية.. يحسبون أنهم وحدهم يقاسون الظمأ والقحط يحبونها ويتخذون أرواحهم منها ولكن أنا أيضا أحبها وأقاسيها أما ميارى فهي أجمل أفكاره "هو : انظري السد يتصاعد انظري السد يعلو (..) هي : ألا ترى سراجا في منتهى الغاب منيرا؟ انظر إليه يدعونا زجاج صفاء وعزم وأمنية تبدو رمزيّة مشدودة أكثر إلى روح المجموعة" يقول كالراجع من تفكير بعيد : إذا أصاب الحجارة جنون انقلبت جواري إن جنون الجماد الحياة" ص 80.

وهذا ما يفسر نهاية أيضا" يشهق البغل ويصبح رعبا ويضرب بالحافر ضربا لكنّه مربوط بشأنه مشدود بصخرة إلى الريح والعاصفة" ص 148-149.

كل الشخصيات مرتبطة ارتباطا قويا بغيلان فأما أن تكون مساعدة أو مناهضة أو أن تكون فكرة موقدة للفعل المضاد (ميارى - صاهباء) المسرح الحقيقي هو خيال الكاتب الذي يجعل من الأفكار والواقع قوى تتصارع لإرساء الحقيقة الكونية المطلقة أوالتاريخيّة النسبيّة والشخصيات في النحاس ثلاثة أنواع فهي شخصيات

تاريخية أو معاصرة أوقيم ورؤى حاضرة تجارب فريدة يقتضيها وجود المثقف في أرض غير مستقرة (الكابوبلا) ولكن نجد في كل الحالات أن هذه الشخصيات هي الوجوه الأخرى له "فالمرأة لم تكن أنثى بالنسبة إليه كانت وجودا آخر غريبا كائنا بعيدا قريبا في أن يقتضي المعرفة والكشف" ص 28 وغابريلو لم يكن سوى ذلك "المثيل المغاير يفلت في الفضاء البعيد مثيرا حذرك وخوفك وتحسبك" ص 36. وهاهو عبدون التاجر يقول له "أرو حكاية ولك الدنيا وما تحوي" ص 79. فيلتقي معه في أحد تعريفات النخاس" فلا نخاس إلا من قابض الأشياء جميعا" ص 90. والقبطي مدعي النبوة يتداخل معه في تجارة الحقائق " فأي دهاء هذا الذي شد أوائل المسيحيين إلى أحداث الفراعنة في هذا التيه الضائع في أعماق الريف المصري ما كان جرجس ليكثر الاستفهام" ص 96. ولكن تاج الدين يكثر منه ويدفعه حتى آخره فالآخرون هم الذين يصطدمون بوجوده لأن النخاسين هم القومة على الأمر كله يرصدون حركة الناس والأشياء والأفلاك فيعلمون الظاهر وما يخفى" ص 97.

ورد في النخاس ذكر شخصيات تاريخية بكنياتها لا بأسمائها وقد كثرت فيها الروايات والاسناد والمتون وتلك لعبة أثيرة للنخاسين الباحثين أحيانا عن حقيقة الكلام أكثر من حقيقة الواقع لكن التوريق يجعل الشخصيات تعرف بالجمع لا بالمفرد كقوله " عرب مسلمون ويهود وبربر ونصارى ومغامرون وعطر ينور في القناني القديمة داخل صندوق منسي في مجلس عتيق بارد" ص 48.

خاتمة :

تظل النخاس موشورا يحيلنا على عدد لا نهائي من الرموز والرؤى، يجعل من المثقف حاملا تاريخيا لكل المعاني والقيم ولكنها وإن مثلت قراءة حديثة وتجاوزا لأفق المسعدي فإنها تبقى وفية لمنطقه ولنظرته للخلاص "سطح السفينة أضحى مثل سوق منسية في جبل وعر" حزيز نباته كالإبر فارضه ظلماء" النخاس 156.

تجليات المكان في ديوان "فصول من كتاب الحب التونسي" لعبد الرحمان مجيد الربيعي

لمياء خليفي باشا

"لي سقف واحد هو السماء"
.سوبرفيل.

التقديم :

صدر عن سلسلة الحركة الشعرية ديوان للمبدع عبد الرحمان مجيد الربيعي في طبعته الأولى وقد صدر سنة 2000 وجاء الديوان في 175 صفحة وينقسم إلى إصحاحين. الإصحاح الأول (نصوص الدهشة و العشق) والإصحاح الثاني (نصوص الخراب والخذلان)

توطئة :

عندما تصفحنا هذا الديوان كان الاكتشاف في طليعة اهدافنا فقد عرفنا عبد الرحمان مجيد الربيعي روائيا جريئا وعرفناه مؤسسا لجنس أدبي جديد لم يأخذ حظه بعد من الدراسة وذلك في كتابه "من ذاكرة تلك الأيام" الذي سجل ولادة سيرة الأدب بما هي مختلفة "عن جميع السير الذاتية التي ابدعها عمالقة الأدب العربي الحديث مثل طه حسين في "الأيام" واحمد أمين في "حياتي" وسلامة موسي في "تربية سلامة موسي" وميخائيل نعيمة في "سبعون" (..) والسبب في هذا الإختلاف هو أن الربيعي لم يدون سيرته الذاتية في ذلك الكتاب وإنما تناول سيرة الأدب العربي المعاصر" (1) في حين ظلت شخصيته الشعرية محجوبة خاصة أنه رفض الطبعة الأولى من هذا الديوان (2) ولعل أول سؤال شغلنا هو مقصدية الكتابة الشعرية بما هي خروج عن مسر طويل مثمر في الكتابة النثرية الإبداعية والنقدية أيضا، فكان من الحتمي أن نتساءل عما إذا كان الدافع ذاتيا أو لنقل شخصيا استكمالا لتجربة يراد لها أن تكون شاملة وقد حضرتنا في هذا الظن أصداء موقف نقدي قديم مداره أن "البليغ من لم يقصر نظمه عن نثره" (3) بيد أننا نتساءل كذلك عما إذا كان المقصد فنيا اقتضته طبيعة التجربة القادحة لهذا الديوان لذلك كان من الضروري رصد الشعرية المتخفية وراء البنية النثرية للنص الشعري لأن الشعر استفاد من مقومات النثر و لكنه وظفها توظيفا جديدا وشعر الربيعي من هذا النوع الذي يبني منطقه خلف سنتاب تسجيلي يلاحق تفاصيل اليومي وتفاصيل لحظة شعورية خلاقة وتفاصيل تجربة إنسانية صاغت من الفضاء المكاني أسطورة تنامت في ذات الشاعر بأبعادها الثلاثة "العراق جرحا وتونس ملاذا ولبنان حنينا" (4) هكذا بدا لنا الشاعر متشظيا بين أمكنة تختلف في مجالها الجغرافي و أبعادها الثقافية والفكرية ولكنها تتحد في القصيدة لتشكل فضاء تنبعث منه أصوات تحدد شعرية المكان الذي لم يحظ في المقاربة النقدية بأهمية كبرى لأن علاقة الشعر بالمكان ظلت قائمة على التذكر وتلوينات المكان العاطفية والوجدانية أكثر من قيام المكان كمعنى مستقل بذاته في حين أن المكان في الأجناس القصصية يعد مكونا أساسيا لذلك "لم ينتبه النقد الأدبي العربي الحديث لمسألة المكان إلا في أول الثمانينات خصوصا بعد صدور كتاب باشلار "جماليات المكان" بترجمة (...) غالب هلسا وإن كانت بعض البحوث تنشر من حين لآخر عن "المدينة في الشعر العربي فهي بحوث مبسطة ( ) في أغلب الأحيان (...) ولاحظ البعض ملاحظة انطباعية على هيأة إشارات فقط وارتباط بعض الشعراء (...) بأمكنة محدودة وهذا لايعني أنها خاصة بهم مثل جيكور السياب (.) غرناطة لقارسيا لوركاسانتياقو لبابلو نيرودا الجزر البحرية لسان جان بيرس، كل هذه الأمثلة قبل توجه

الشعراء بمقصدية إلى المكان أما الأماكن في الرواية العربية والعالمية فهي أكثر شاعرية وأهم من المكان في الشعر" (5). وربما يعود ذلك إلى غياب نصوص شعرية تطرح قضية المكان كخلفية استراتيجية في توليد القول الشعري مثل نص الربيعي الذي يفرض فيه المدخل المكاني نفسه لأن التجربة بطبيعتها مكانية. فالربيعي من صنف المثقفين الذين اندمجوا في "الوطن الجديد" دون أن يلهيهم هذا الإنخراط عن جذورهم فتجربة المكاني عنده قائمة على الإثراء لا على الإلغاء وتبين بأن الربيعي شاعر مكاني ونصه مكاني لأنه "بصري يعتمد على المرئيات فهو محسوس وبارز و إذا كان للمرئيات تاريخ أي حدود فإن المرئيات في النص قد لا تصبح مرئية لأنها أصلا تصبح شيئا آخر فيه" (6) والأشياء مكانية بصورة ما لأنها ترى من خلال المكان. فالمكان "مجموعة الأشياء المتجانسة من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة" (7) فهو يحضر حضورا باهتا وضعيفا عندما يكون مجرد إطار ويحضر بقوة عندما يتحول إلى معنى شعري وشحنة دلالية وطاقة معبرة.

مرجعيات المكان :

وتتأسس صورة المكان في ديوان "فصول من كتاب الحب التونسي" على التفاعل بين المكان الواقعي البصري والنواة المكانية الخفية (8) المتأتية من تجربة الماضي. فصورة المكان تقوم بمثابة الوسيط بين أمكنة قديمة وأخرى جديدة. والربيعي لايبحث في كليهما عن التفاصيل بل يربط الجوهري مع الجوهري وهنا ينشأ نوع جديد من الأمكنة هوالمكان اللغوي الذي يربط بين المكان/الواقع والمكان/الحلم مستعينا بالذاكرتين الطويلة والقصيرة :

بعينيك تعمر ذاكرتي المخربة
ذاكرتي المتخمة النهمة
المعبأة الفارغة (9)

وما الذاكرة سوى مرجعيات فنية وفكرية اقتضتها تجربة متميزة مع المكان لذلك تظل الأمكنة البصرية الخارجية مشفوعة بالأمكنة النفسية الداخلية في علاقة دورية تسير من الإمتلاك إلى الإفتقاد ومن الإفتقاد إلى الإمتلاك. علاقة يتداول فيها الداخل والخارج و تتضافر فيها معمارية القصيدة مع طبيعة التجربة لتتحول إلى هندسة بصرية ينبيء فيها توزيع السواد والبياض عن تضاريس بموضع فيها الشاعر ذاته وبموضع الآخرين :

تتأخرين
وأنا منغرس في غابة الآخرين
أمامي قامة ابن خلدون
وجمع يلتقط الصور للذكرى
أرمي عيني بمينا
أرميهما شمالا
قداما
خلفا
أقلب كتاب الوجوه
فلا أراك على صفحة منه (10)

فالشاعر في هذا المكان المفتوح محاصر بالبرود والعزلة والعدوانية يضيق به المكان رغم إتساعه الفيزيائي وإمتداده وتتقلص ذاته أمام حضور "الجمع" و "الآخرين" وتبرز ثنائية أساسية في هذا السياق هي ثنائية العلو والإنخفاض ويتجسد العلو في معنى الشوق و الحنين في حين يتجسد الإنخفاض في مادية الإتجاهات التي تفرض على الشاعر الثبات وسط حركة دائبة وهنا تنشأ دلالة الإنحصار وما يقابلها من حرية الروح و تحليقها في فضاء مكاني لايعرف الإتجاهات.

المدينة بين الحضور والغياب :

تتجلى صورة المدينة مرتبطة "بالقر" الوجداني :

القافلة مضت
فماذا يفعل
هذا البدوي المغرور (11)

ولا تحضر البادية كنموذج للمكان الأمثل أو المكان الحلم بل يحضر "البدوي" الحامل لجذور البادية وهو ليس ضربا من الحنين الفلكلوري المجاني وإنما هو معاناة فعلية فالشاعر لا يدين المدينة من الزاوية الحضارية والصناعية

(12) وإنما يدينها إنسانيا فإذا غياب صورة البادية هو درجة قصوى في الحضور باعتبارها خلفية شفافة تعكس انحصار علاقة الفرد بالمكان في المنازل و الأبواب والقلاع فينتج عن ذلك ما يسمى بتراجيديا العمارة التي تتضاءل أمامها الذات فالقارئ قد ينساق وراء انطباع متسرع لحضور البداوة "وقد يعده مثالا لواقع فتى قادم من البادية لمدينة صادمة له لكن ماذا خلف هذه الصورة الأولية؟ لا يبدو لنا خلفها رفض للقيم المدينية أي أن المكان الريفي لا يمثل بالنسبة للذات خلاصا من المكان المديني، ما نراه هو تشاكل أماكن البداوة والمدينة في ذات قلقة بسبب هاجس مسيطر هو كونها موجودة قسرا في المكان : مكان غير أليف بدل أن تملكه يملكها بكل غربته عنها فلا يبقى لها سوى التحرر من سطوته باللغة وبدل أن تختار النكوص المكاني كما هو الأمر في كثير من شعر المدينة عند شعراء الرواد تمضي الذات قدما في محاولة اختراق هذا المكان "(13) ويتسرب هذا المنهاج في التعاطي مع المدينة إلى صورة المرأة المحكومة بالتجانس والتشابه والتطابق مع سلطة النموذج :

أيتها المرأة الظبي

لم تُصادرك المدينة

ولم تتبدل رتتاك روائحها

(....)

فمن يعيدك لبراريك (14)

فالمرأة تصبح من هذا المنظور مكانا مغايرا يلجأ إليه الشاعر من وعورة العالم و فظاظته ويجسد حنينه الجارف إلى مكان مطمئن دافىء أصيل لا زيف فيه يبدد محنة الشوق المتوقدة في أعماقه فالمرأة مصدرا لا يمكن إغفاله يحقق في تجربة الشاعر المحكومة بالإرتحال شيئا من الإستقرار

المرأة / المكان الحلم :

وليست العلاقة بين المرأة والمكان غريبة فهي مألوفة في الشعر (المرأة/الأرض) و الانثى هي أرض مطلقة "فالشاعر عندما يذكر أنثى المطلق أي المثال فهي أنثى كلية تختصر كل إناث الكون لذلك فهي تحضر في الماضي كما تحضر في الحاضر والمستقبل (...) هي الكل يندغم في الكل فهو لا يتكلم عن كائن خارج ذاته وإنما يتكلم عن ذاته فيها ويصغي إلى تاء التأنيث في غياهبه" (15).

والجسد الأنثوي يتقلب في الإستعمال الشعري بين قطبي المقدس والمدنس غير أن هذين المعنيين غاشار أمام حضور الوجه لا بدلالاته الأنثوية فحسب بل بدلالاته التعبيرية :

أرى الهوادج تمضي

بعذارى بني هلال

(...)

أخالك من تلك السلالة النادرة

وفي عروقك يسري دمها المغامر

وجهك يعلن أنتماءك لها

وجهك الحارق في صمته

(...)

وجهك الذي جمع الجمر والثلج معا (16)

فقراءة الوجه تجاوزت وصف السطح الإستيتيقي إلى العمق التعبيري، فالوجه حامل لدلالات منظومة الهوية "المفقودة" والجذور"الضائعة" أو "المستلبة" وهو يؤسس اكتشافا للمغاير والمختلف في وجوه تحكمها سلطة النموذج ورد الإختلاف إلى الإئتلاف :

لك مهجية شعرك

وسيماء العرب الأقحاح في ملامحك (17)

فكأنما هذا الوجه يستجيب لإستيتيقا بدائية جعلت من الفانتازي بصريا وجعلت الذات الشاعرة ترتحل في الأنثى :

خبئي جواز سفري

وأوراقي الثبوتية

أغلقي كل الأبواب إلا بابك

(...)

وهدمي كل السجون إلا سجنك

قيودك أعشاب وينابيع، قيودك الحرية (18)

فمثل هذه الأنثى تمثل قيم التمرد والرفض لثقافة

التهجين ومثل هذا الوجه يحمل قيما جمالية وقيما شعرية تعكس أقنوما أساسيا في الشعرية الحديثة وهو جمال الفوضى ويرتبط الإرتحال في الأنثى بأقنوم جديد وهو أقنوم حرية القيود إذ لم يعد الشاعر قادرا على التعاطي مع أحلامه إلا من خلال هذه المرأة التي لم تحضر بمفاتنها وبأشيائها وبإيقاع الأنوثة العابر– لأن الشاعر مسكون بـ"الانقلاب" على الأنثى. وإنما هي حاضرة بتعبيرية وجهها الذي يجمع في آن واحد إيقاع العروبة وإيقاع تونس :

أعناق في محياك كبرياء البحر الأبيض المتوسط

وأعيش هيبة الصلاة في مسجد عقبة ابن نافع

وأعرف لذة التطواف في "واحة شنني"

والوقوف بانشداه أمام فتنة شطآن سوسة

والتيه وراء البياض والزرقة في سيدي بو سعيد (19)

فهو يرسم لوحة امرأة /وطن تحتزل وطنها وتتحد به بعيدا عن "الإبهار السياحي" (...) فيشكل صورة امرأة / تضاريس امرأة عشتارية امرأة طبيعية تشكلها الطبيعة التي تصوغ الطبيعة جمالها فتصبح بدورها دالة على الطبيعة فكلاهما دال وكلاهما مدلول

وتكشف الأمكنة الواقعية عن خاصية توظيف الأمكنة في النص الشعري وهي خاصية "التفاعل والدمج والتفتيت والامتصاص" (20). فالنص الشعري لاينبني على تسلسل زمني أو ربط منطقي وإنما تتحول الأماكن إلى معان تصب في صورة المرأة/الوطن وتحقق اندماج الربيعي في "المكان الجديد"

الإختراق والإنتشار :

إن الإنتماء إلى أمكنة مختلفة ركيزة أساسية في تركيبة الشاعر المسكون باختراق الأمكنة و التحرر من المكان المحدد المسيج :

حروب صرنا لها حطبا

(...)

علمنا نلح في اجتياز الحدود

حيث الصحراء والصحراء والصحراء (21)

وهنا يعد الإختراق فعل الذات الفرد مع الجماعة وهو كذلك فعل الذات الفرد منفصلة عن الجماعة هو فعل الذات الفرد في صراعها ضد عقبات المكان :

بواد غبراء اجتزعنا

طغاة وشراك

خرائب وأعاصير

كابدت الوجع والحلكة

عاثوا بحقلي وسنابلي

أطلقوا جرادهم الشره

لكنني سلمت بعناد (22)

وترتبط دلالة الاختراق بدلالة الانتشار :

لك قلعتك

ولي هذا العراء

(...)

انتشري في هذا العراء الكئيب (23)

ويربط الإنتشار بالإنسان الأول الذي يتواصل مع المكان جسديا وفكريا فالإنسان يحتوي المكان بعقله والمكان يحتوي الإنسان بامتداده وانتشاره وكلاهما حاضر في الآخر متحد به ناطق عنه، غير أن هذا التفاعل بين المكان والإنسان تهدم لفائدة علاقة جديدة قائمة على "الحد" فيقسم الحد المكان إلى شقين متغايرين لايمكن أن يتداخلا ويتميز الحد بخاصية أساسية هي استحالة اختراقه (...) وقد يكون هذا الفصل فصلا بين الأهل و الأغراب أو الأحياء والأموات أو الفقراء والأغنياء" (24).

ويكرس الحد دلالة الإنفصال خاصة إذا اتخذ المكان بعدا عموديا "متعاليا" ينبىء عن قناع إجتماعي وانتماء طبقي فيتحول المكان من قيمة شعرية ملهمة للحرية إلى سلطة كابتة للحرية يتحول فيها الإنسان من جوهر ملازم للمكان إلى عرض هامشي ومن هنا تنشأ رغبة الشاعر في التعويض عبر المكان المدهش.

أنا المقتول بلا ثأر

المحترق بنيران (الهناك)

المحتمي بوشام (الهنا) (25)

ويتشكل المكان المدهش من المزاوجة بين القريب والبعيد وضمهما في نقطة التقاء لا تراعي حدود الفيزيائي لأن الفيزيائي يضع الإنسان في دائرة الإمكان بتفعيل الفضاء الموضوعي مع الفضاء النفسي الوجداني فالـ(هناك) يوجد فعلا في طرف آخر من الأرض غير محدد وهو في طرف غير محدد من الذات فيتحد المجال البصري مع النفسي ليشكل مكانا وسطا بين "الأنا" الموجودة في "الهنا" و"الأنا" الناشدة لـ"هناك" في علاقة يتكامل فيها البصري مع النفسي والقريب مع البعيد في ذات واحدة هي ذات الشاعر المتشظية مكانيا وثقافيا.

أعرف حنان أنهج المدينة العتيقة

(...)

وأرى الأمهات بالسفساري

والآباء ينفخون شيشاتهم في المقاهي الشعبية

(...)

نزور الناصرية والبصرة

نبتهل في الكوفة

(...)

كأنني صرح بابل

وكأنك جنائنها المعلقة (26)

وتتجلى صورة تونس في المكان الجامع الذي تتعايش فيه أصالة الشرق وتقاليده وحداثة الغرب، هذا الفضاء المكاني يخرج من ضيق الإقليمية إلى إطلاق الكونية بثراء مكوناته الجغرافية والثقافية والذات الشاعرة بطبيعتها متطلعة إلى الإنتشار في الكون فهي تحمل قيم المكان الجامع الذي يتسع لمختلف التضاريس والثقافات بما فيها من أصالة وتمرد وتطلع وما يشد القارىء في هذا الديوان هوالتوظيف المتفرد للمكان الذي أصبح نافذة للشعرية تنفتح على المرأة والتاريخ والحنين فالمكان ليس إطارا أو فضاء أو مجالا بل تحول إلى معنى و لعل هذه الفكرة تترسخ أكثر لو أن النقد انكب على دراسة المكان كمعنى شعري للحد من الإلتقاء والإحتكاك بين وظائف المكان في النثر ووظائفه في الشعر الحديث فالرؤية الشعرية للمكان قائمة على البحث والتأسيس بتفعيل الأمكنة وتحويلها واختراقها وصهرها داخل ذات واحدة لأداء رؤية جديدة معقدة قد تكون أكثر تعقيدا من بنية المكان لأنها متطلعة إلى المكان الفردوسي

كيف انغرست فردوسا

محا جدب الوجدان (27)

والمكان الفردوسي في الديوان هو أساسا مكان عجائبي لأن الشاعر يرحل فيه إلى الماضي ويبقى في الحاضر ويتطلع إلى المستقبل فهو يتأسس من تنشيط صورة المكان بإضافات تاريخية واجتماعية وتكمن الجدة والطرافة في أن البدائل المكانية واقعية أرضية تتمثل في إعادة رسم الخرائط رسما جديدا لأن الشاعر "اكتشف غير خرائطه".

فالمكان الأمثل أرضي وهو يقوم على جمع أشتات مكانية واقعية ويتجلى التعاطي الواقعي مع الأماكن في اللغة نفسها فتتحجب مفردات الحلم وتغيب صورة المدينة الفاضلة في بنائها الإقتصادي والإجتماعي وتظهر الأماكن اللغوية التي تحكمها العلاقات الأيقونية و يتجسد المكان كركح تتحرك فوقه شخصيات واقعية لا أسماء لها ولا تفاصيل لأنها غير معروفة وإنما تظهر بوظائفها الإجتماعية ومن هنا تتولى اللغة تشكيل الفضاء المكاني الحيوي المتحرك الذي يتأثث بكائنات تعد جزءا لا يتجزأ منه لا انفصال له عنها.

إيقاع المكان:

يتنوع الإيقاع في الديوان ويتجسد في تمثلات تستدعي ذاكرة المكان وما ينبعث منها من أصوات وأشكال، فالإيقاع سمعي بصري، فأما الإيقاع السمعي فهو قائم على حشد الأسماء:

إن هاتين العينين التونسيتين
أسكنني سلطانهما المترف
فكيف لك أن تعينني
لأزاوج "المالوف" التونسي
بـ"المقام العراقي"؟
وأن أتوثر باب البحر
بالباب الشرقي؟
وجبال عين دراهم
بجبال حمرين

والمرابط
بخان مرجان؟ (28)

وهي أماكن تستوقف القارئ فيجعلها أماكن نبر إذ أن "كل مكون قابل لأن يكون نبرا ويكون محلا له" (29). ولكن النبر ليس اعتباطيا واختياريا لأنه توجد مؤشرات دالة على النبر كأفراد هذه الأماكن في سطر خاص بها فهي منتشرة مكتفية بذاتها لا تحتاج أن تجاور مفردات أقل منها تبئيرا أو أقل منها إيقاعا سمعيا ودلاليا وأما الإيقاع البصري فيتمثل في معمارية القصيدة لأن القصيدة جسد مرئي له حضوره الخارجي فوق الصفحة البيضاء وهذا من أخص خصائص الشعر الحر وليس من قبيل الترف البصري فالإيقاع البصري ضلع أساسي في الدلالة لأنه نوع من التجريد العقلي لما ورد محسوسا في الخطاب الشعري ومن هنا كان لابد من رصد مواقع أطراف الخطاب وتحليل تلك المواقع كأن يضع الشاعر حبيبته في قمة الهرم واقفة على قاعدة الأصالة والتجذر :

لك قلعتك
ولي اللهاث
لي الوله والطيش
لي الجراح والغزوات
النزوات والهزائم
لكن دفئك الأسنواتي
يذل صقيع المدن المترفة
تتلظى به عيناك الفاتكتان
عيناك اللتان تستنطقان "كل غزل الأجداد
من الجاهلية حتى لحظة الوجد هذه (30)

ولكن قد ينكسر الحلم وينقلب إلى صراع مأساوي تراجيدي يكون فيه الشاعر في موقع عجز لانقطاع التواصل بينه وبين الأطراف التي يريد تفعيلها دون جدوى ولا غرابة فالأطروحات "العشتارية" لا تجد في الواقع "المجدب" فضاء ملائما فيكون الهرم المقلوب.

أواصل الخطو في وحشة السراب
يقودني وهم بحيرات طافحة بالماء
(...)
تتسارع خطاي
(...)
فمن منقذي
ومن المغيث (31)

المحصلة :

إن ديوان "فصول من كتاب الحب التونسي" هو في نظري من جنس القصيدة الديوان حيث تتوحد أطراف الخطاب الشعري ولكن ما يتغير مع كل قصيدة هو العلاقات بين هذه الأطراف فهي تتأسس على الصراع حينا وعلى التقويض أحيانا وفقا لطبيعة الطرح وحميمية الموضوع. غير أن الملفت هو استخدام الشاعر للمكان كشفرة لتأدية مختلف الدلالات وتتأسس صورة المكان في نظري على آليتين. فأما الآلية الأولى فهي التراكم فالأماكن تلد أماكن والأماكن تتذكر أماكن وتحتشد وتتجاور أسماؤها لتتجاوز تجزئة المكان وتصوغه صياغة جديدة ولم يؤد تراكم الأمكنة إلى تصدع البناء بل تم دون "أن يثقل كاهل البناء الشعري ويمسخ شكل القصيدة ويربك قدرتها على الإفصاح عن مكنونات النفس الإنسانية بشكل عفوي تفرضه اللحظة الشعورية" (32) لأن هذا التراكم غير فوضوي، منتظم معجميا ودلاليا داخليا و خارجيا قائم على التناظر بين ثقافة المشرق وثقافة المغرب اللتين ترتكزان على ثنائية الإختلاف والوحدة وأما الآلية الثانية فهي المرونة أي مرونة المكان النصي بخلاف المكان الواقعي الذي "قد يتلاشى ويتهدم إلى الأبد ولكن يبقى في النص. هكذا تكون اللغة حامية للمكان من تلاشيه الظاهري أكثر من الحجر والإسمنت لقد تلاشى ايوان كسرى الواقع ولكن نص البحتري حماه من اندثار نواته الخفية بمرور القرون" (33) فنص الربيعي تعاطى مع المكان تعاطيا مجنونا وواعيا في أن واحد فهو نص يرسم خرائطه الذاتية ولا تستهويه الخرائط "المضللة" فكانت التجربة وكان الشعر

الإحالات:

1 - انظر علي القاسمي جنس سردي جديد قراءة في من ذاكرة تلك الأيام" للربيعي مجلة عمان "الأردن" عدد سبتمبر 2003 ص 85
2 - انظر الديوان ص 179
3 - انظر مصطفى الشكعة بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية - دار الرائد العربي ط 1 - 1981 ص 257
4 - انظر الإهداء الوارد في الديوان
5 - عز الدين المناصرة جمهرة النص الشعري منشورات الإتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ط1 عمان 1995 ص 299 – 300
6 - نفس المرجع ص 316
7 - نفس المرجع ص 280 (البنية البصرية والبنية المتخيلة)
8 - نفس المرجع ص 302
9 - الديوان ص 38
10 - الديوان ص 55
11 - الديوان ص 68
12 - انظر عز الدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر دار الثقافة ص 332
13 - انظر موقع WWW Jehat.Com "بيانات الشعر العربي عن مجموعة أمجد ناصر"
14 - الديوان ص 71
15 - انظر الشاذلي القرواشي قراءة في مجموعة "أحبك حين أحبك" مجلة الحياة الثقافية نوفمبر 2003 ص 148.
16 - الديوان ص 20
17 - الديوان ص 14
18 - الديوان ص 19 - 20
19 - الديوان ص 12
20 - عز الدين المناصرة جمهرة النص الشعري نفس الطبعة ص 315
21 - الديوان ص 156
22 - الديوان ص 16
23 - الديوان ص 14 - 15
24 - عز الدين المناصرة جمهرة النص الشعري نفس الطبعة ص 319
25 - الديوان ص 37
26 - الديوان ص 13
27 - الديوان ص 33
28 - الديوان ص 108
29 - محمد مفتاح - ديناميكية النص المركز الثقافي العربي 1990 ص 12
30 - الديوان ص 11
31 - الديوان ص 25
32 - د. عبد الستار جواد - التحديات التي تواجه القصيدة الحديثة - مجلة الآداب 1988 العدد 36
33 - عز الدين المناصرة - جمهرة النص الشعري - نفس الطبعة ص 317

قراءة في مجموعة المحسن بن هنية

"الزهرة والخريف"

"وحده من يسأل هو الذي يعرف"
من محاورات سقراط للسفسطة

محمد المحسن

... حين يلج المحسن بن هنية عتبة الإبداع، ويؤثث حضوره في فضاء المبدعين، فإنما نراه يسعى - بجهد غير ملول- إلى أن يكون شاهدا على عصره وفاعلا فيه بالقدر الذي يحتمله واقع المنع والإباحة،لذلك فهو يجرنا دون وعي منا- إلى ذواتنا أو هو يذكرنا بها مشروخة مشظاة. ولا عجب فيما أزعم إذا علمنا أن هذا القاص جاء إلى القصة القصيرة من أبواب الحياة الشاسعة، وراح يؤثث فضاء لغتها بالمجاز وبالإستعارة ذات الكثافة الحسية، والتوتر والإيحاء معًا ساهم في إيجاد مناخات عالم قصصه المعبّرة عن علاقة شخوصه المختلة والمتوترة مع الذات والعالم الذي يتركها لمصيرها الأعزل وحيدة ضائعة، مستلبة ومقهورة بسبب الشرط الإجتماعي والوجودي المأسوي الذي تحياه، والذي يجعلها تتكفىء على دواخلها - المعطوبة - وتعيش في مناخ كابوسي مخيف، لا تجد سوى الأحلام وسيلة للهرب، وإشباع رغباتها المستفزة والمحرومة.

لم يضق الكاتب بأشكال الكتابة القارة ومرجعياتها، ويعمل على تهديمها لإحساسه بالضيق بها، وتأكيده لقيمة الحرية كشرط للإبداع الأصيل، وإنما عبر أيضا عن ضيقه بالواقع، ونقمته عليه، وتمرده على مواضعاته الأخلاقية والإجتماعية، وفضح مظاهر الترجرج والسقوط والقهر فيه، ولذلك حاول أن يصور ذلك الواقع بالقسوة التي كان يراها فيه، أو يرى مأساة الإنسان وضياعه تتمثل فيها. إن قراءة تجربة القاص منذ عمله القصصي الأول "القمر لايموت" الذي صدر في عام 2000، وحتى عمله الأخير "الزهرة والخريف" الذي صدر في عام 2003، تكشف أن هذه التجربة ظلت مخلصة لوعيها وقيمها الفكرية والجمالية، وأنها رغم سعيها الحثيث للتأسيس للحداثة في القصة القصيرة، وقيمها الإبداعية والفكرية وأدواتها التعبيرية، والفنية، عملت كذلك على تمثل البنية الحكائية في التراث الشعبي العربي، وإعادة توظيفه في البنية السردية الجديدة، باعتباره جزءا من نسجه العضوي ولذلك بدا واضحا في بعض أقاصيصه اشتغاله على العنتري والعرفاني والحكائي دون أن يكون ذلك سمة خاصة بعالم المحسن بن هنية القصصي

قد يذهب - البعض منا - في قراءته لتجربة القاص إلى انه رغم خروجه على أدب الإيديولوجيا، كان ينطلق في بناء عالم قصصه من رؤية ايديولوجية تتمثل في تلك السمات المتناقضة التي تحكم عالم الصراع في الواقع، وتحدد أبعاده في عمق بنيته، لكن هذه الرؤية/القراءة سوف تتجاهل الدلالات الواسعة التي منحها القاص لمضمون الصراع وشكله ومستوياته، وإنه كان يعبر فيما يكتبه عن انحياز واضح لقيم الحرية والجمال والحب والتجدد، وأن قضيته الأساس ظلت تتمثل في اصطدام وعيه بالواقع الإجتماعي في مختلف تداعياته، كما أنه مازال يجتهد في فضح وتعرية الواقع من الداخل والخارج بقسوة أو سخرية لاذعة ومريرة، تنتصر للقيم التي آمن بها

وإذا كان - البعض منا - كذلك يرى ميل التجربة إلى نوع من التنميط في أشكال تعبيرها، وبنيتها الحكائية، وفي مناخاتها. فإن هذه الرؤية تتجاهل بدورها التحولات الداخلية التّي تتحدث في شكل التجربة ومضمونها، كما أنّها - تتجاهل - أنّ القاص كأيّ مبدع أسّس لتحول جديد في كتابة القصة، مكّنه من أن يبلور ملامح تجربة تحمل سماته الإبداعية الخاصة، وبالتّالي فإنّ التحولّ يبقى من داخل هذه التجربة التّي ترسخت، وهو تحول تفرضه وتستدعيه حدود التجربة المنفتحة على الواقع وعلى رؤيته التّي تتنامى إلى الذات والعالم في جدل العلاقة القائم بينهما..

في مصافحتنا لهذه المجموعة القصصية (الزهرة والخريف) يتبادر إلى ذهننا أنّ سيدي بوزيد هي الفضاء المكاني المتوقع لصياغة مضامين هذه النصوص، باعتبار وأنّ القاص أصيل هذه الجهة المتخمة بالمبدعين، إلاّ أنّ فضاءه المكاني ظلّ في حدوده الأوسع لا يحيل إلى مرجعية واقعية محددة، نظرا للدور الذي يلعبه عنصر التخييل في بنائه، وقد أعطاه ذلك طابعا تجريديا ومجازيا، يتناسب مع خصوصية البناء السردي الحكائي للقاص والذي يميل في الغالب إلى الاقتصاد الواضح في اللّغة، وقد ساهم هذا الميل للإقتصاد في اللّغة، واعتماد التكثيف الشديد والمجاز في تبلور ملامح القصّة القصيرة عند القاص، الذي تميّز في كتابتها، وساهم في تحديد عناصرها وهي التكثيف الشديد والإيجاز من خلال اللغة الشعرية الموحية، ولكن قراءة هذه القصص تحتاج إلى مشاركة جديّة من القارئ للقبض على معناها الدلالي الذي يتخفى وراء مجازية اللغة ورمزها، فالقاص الذي لم يتعب من الحفر في قاع شخوصه، وفي قاع الواقع يسعى من خلال هذا البناء الخاص للغته إلى دفع القارئ للمشاركة في إكمال القصّة، والحفر فيها للكشف عن مغزاها، ودلالاتها الثاوية وراء قناع اللغة [illegible] أحدث عن أعماله الأخيرة تتميز بتراجع المستوى الشعري فيها لصالح السرد الحكائي المكثّف، بالاضافة إلى وضوح أسلوبه التهكمي الساخر، وتعتبر أغلب قصص هذه المجموعة "الزهرة والخريف" خير مثال على ذلك، وفيها يبدو الكاتب فضائحيا وساخرا بامتياز إذ يخصص كما أسلفنا عددا كبيرا من قصص المجموعة للسخرية من مفارقات الواقع الاجتماعية والأخلاقية.

اللعبة السردية عند المحسن بن هنية :

الراوي الذي يتحدث إلينا في هذه القصص شخصية متخيلة، لا تكاد تختلف عن أي شخصية من الشخصيات المتخيلة التّي تعرضها علينا القصة. الاختلاف الجوهري الوحيد أنّ حضور شخصية الراوي في قصة ـ المحسن بن هنية ـ حضور محوري، يتغلغل في دقائق النسيج الذي تتألّف منه القصّة، ونستمع إلى صوته وملاحظاته عند كل منحى، إلى الحد الذي تصبح معه القصّة وراويها المحدث أمرين متلازمين، لا وجود لأحدهما ولا معنى دون وجود الآخر

ليس لكلمة "القارئ" أو "القراء" التّي رأيناها كثيرا في كتابات ـ بعض الكبار ـ أمثال طه حسين أي ذكر على الإطلاق في قصص المحسن بن هنية، ومع ذلك فحضورنا ـ نحن القراء ـ حضور فادح في عالمه القصصي. هناك خطاب ضمني موجه إلينا على الدوام، سنستشعره في كلّ كلمة وكلّ جملة، ولا ندرك كنهه أو سرّه في القراءة العجلى، ولكننا سرعان ما نكتشف أنّه ليس مجرّد خطاب ضمني غامض، بل خطاب صريح له شواهده اللغوية التّي لا تخطئها العين، وأبرز هذه الشواهد ضمائر الخطاب التّي تتخلّل بعض الجمل وضمائر جماعة المتكلمين التّي تضمنا مع الرّاوي في صحبة واحدة وإزاء متعة ومسؤولية مشتركة.. صحيح أنّ الرّاوي في هذه القصص نادرا ما يكون شخصية رسمية من شخصيات القصّة، يروي قصتها هي بضمير المتكلّم، أي أنّه نادرا ما يكون راويا مشاركا في الحدث، لكنّه أيضا لم يكن صورة من المؤلف المحسن بن هنية، إنّه راو مراقب في الغالب، يشترك في بعض الأحداث بشكل طفيف، لكنّ دوره يتجاوز كثيرا دور المراقب التقليدي، لأنّه أولا ـ يوجّه خطابه إلينا ويهمه [illegible] بإقناعنا وتشويقنا، ولأنّه ثانيا ـ مشتركا بعمق [illegible] الرؤية والإكتشاف، فنصبح وكأنّنا نحن الذين رأينا واكتشفنا. نحن والراوي شركاء في الرؤية والإكتشاف، والراوي في قصته يبدو على نفس درجة الدهشة والتشوق التّي تعترينا. هذا التراوح بين وجود الراوي داخل القصّة، الذي يقترب أحيانا من حضور المؤلف بشخصه على مسرح القصّة، وبين وجوده خارج القصّة يلعب دور المراقب. وذلك التردد الذي ينتاب القارئ في إدراكه لحضور الراوي : بين المرور النائم الغافل عن صوت الراوي المحدث، والمستغرق في حرارة القصّة المشوقة من ناحية، وبين إدراك القادح للشواهد اللغوية الدالة على حضوره من ناحية أخرى ـ هذا التراوح وذلك التردد هما سرّ اللعبة السردية عند ـ المحسن بن هنية ... لعبة "الحديث" المركبة هذه، هي جوهر السرد عند هذا القاص، والعنصر التكويني المطرد في كلّ ابداعاته تقريبا، خاصة قصصه القصيرة، على اختلاف تنويعاتها، لكن ما ميّز قصص هذه المجموعة، ليس الحبكة الكلاسيكية المعروفة، ولا نوعية الحوادث والشخوص التّي يختارها، ولا نوعية اللغة التّي يستخدمها فحسب، بل إنّ ما ميّز هذه القصص قبل هذا وكلّه وفوق هذا وكلّه، هو صوت الرّاوي المحدث. قد تختلف أبنية هذه القصص : من الأحداث المختزلة، إلى الحكايات الإستطرادية المطولة، إلى نموذج القصص التحليلي، إلى

نموذج القصص الشيكوفية ذات النهاية المفاجئة والمريرة في سخريتها... إلخ. ليس لهذه القصص شكل واحد، أو حبكة وحيدة تخضع لنموذج مسبق. فالنموذج الوحيد الذي تخضع له كلّ هذه القصص تقريبا هو طريقة الحكي المخصوصة هذه، وما قد ينتج عنها من بنية واختيار خاص لنوعية الحوادث والشخوص واللغة لقد تناول المحسن بن هنية في - هذه المجموعة - موضوعات متباينة، وبيئات متعددة، وشخوصا من مستويات طبقية ومراحل عمرية متنوعة (المعدم - السائحة الأجنبية - الكهل - التاجر- الجندي المقاتل... إلخ) لكنّك حين تقرأ هذه القصص المتنوعة تشعر أنك إزاء رواية كبيرة متعددة الفصول، أو ملحمة متعددة الحلقات، يقف على رأسها هذا الرّاوي المتحدث بطريقته المخصوصة في الحكي.

من المؤكد أنّ الرّاوي عموما، أو الوسيط الذي ينقل الحكاية إلى القارئ،أمر بالغ الأهمية في كلّ سرد. بل إنّه سمة نوعية تميّز السّرد عن غيره من أنواع الأدب. هذا ما يؤكده شتانزيل، الذي يؤكد أيضا أنّ كلّ ابتكار في فنّ السّرد عبر التّاريخ، وأنّ كلّ الروايات الكبرى - من ترسترام شاندي إلى يوليسيز.. إلخ قد أولت عناية خاصة لهذا الوسيط الناقل للحكاية، وركزت كلّ ابتكاراتها فيه. غير أنّ لكلّ كاتب طريقته في العناية بالراوي أو الناقل أو الوسيط. ولسيت مسألة الراوي مجرّد مسألة من مسائل الشكل يعنى بها النقاد الشكليون أو علماء السرد، بل هي عنصر من أهم عناصر السرد الحاملة للمعنى بذاتها، إنّها العنصر المرن المراوغ الذي يقف على الحدود بين العالم الأدبي المتخيل داخل القصة، والعالم السياسي الإجتماعي الثقافي خارج القصّة.

على سبيل الخاتمة :

إنّ إخلاص المحسن بن هنية لتجربته قد منحه الحضور الخاص، وأعطى تجربته أهميتها، لكن ذلك لا يمنع من القول إنّ هذا العمل القصصي الأخير (الزهرة والخريف) اتّسم على العكس من أعماله الأولى بعدم الاهتمام كثيرا بالبنية الدرامية للقصّ السردي وبوجهة النظر، وظهر لديه الميل الواضح إلى التركيز على الطابع الحكائي الموجز، وعلى عنصر المفارقة والسخرية والتهكم، لأنّ القاص بدا مهتما بالفكرة أكثر من اهتمامه بالجوانب الفنية والدرامية وبأبعاد الشخصية، وربما يكون - التصاقه الحميم بطين الأرض - قد ساهم في إيجاد هذه الحالة النابعة من التفاعل الحي والمباشر مع الواقع. إلاّ أنّ ذلك لا يمنع من التأكيد في المقابل على تجدد رؤيته، وسعيه لأنّ يتمثّل إيقاع الحياة وإشكالاتها وقضاياها المعاصرة التّي زادت من تعقيد أزمة الواقع ومن غربة الإنسان وضياعه، وضياع قيمه النبيلة لاسيّما بعد أن غدا العالم كلّه مفتوحا على بعضه ومختزلا في شكل قرية كونية صغيرة.

وقائع أسر عمر المختار وإعدامه

احميده الصولي

تقديم :

أصدر الأستاذ المحامي عمران محمد بورويس كتابا بعنوان : "وقائع أسر ومحاكمة وشنق عمر المختار" في 295 صفحة حجم 23.5X16.5 احتوى بالخصوص على مقدمة وستة فصول هي على التوالي :

الفصل الأول : مكان المحاكمات وزمانها، من خلال ثلاثة مباحث، تعرض في الأول إلى المسرح السياسي الوطني والدولي، وفي الثاني تعرض إلى السيرة الذاتية لعمر المختار. أما المبحث الثالث فقد قدم فيه موجزا من حركة الجهاد الليبي في مواجهة الغزاة

الفصل الثاني : وتضمن مبحثين، موضوع المبحث الأول: أحكام المحكمة العسكرية الإيطالية الصادرة في مواجهة المجاهدين الليبيين 1912ـ1929. وتناول المبحث الثاني : المحكمة العسكرية الإيطالية الطائرة بالمرج 1930ـ1931.

الفصل الثالث : وقد استعرض فيه وقائع أسر ومحاكمة وشنق عمر المختار 1931/9/16. وهو الفصل الذي يمثل العمود الفقري للكتاب، مع ذلك سقط من الفهرس حيث لم يدرج به في هذه الطبعة الأولى 2003

الفصل الرابع : تناول فيه بإيجاز سيرة زعماء حركات الجهاد بالمغرب ومصر، وهم الأمير عبد القادر الجزائري، الجزائر. والزعيم احمد عرابي والزعيم سعد زغلول بمصر. والشيخ عبد العزيز الثعالبي، تونس. والأمير عبد الكريم الخطابي، المغرب. والشيخ عمر المختار، ليبيا

الفصل الخامس : وقسم إلى أربعة مباحث، قام في المبحث الأول بالتعليق على المحاكمات، من الناحية القانونية باعتباره من أهل الاختصاص. وفي الثاني تناول موضوع حق ليبيا في المطالبة بالتعويض عن الأضرار الناجمة عن الغزو الإيطالي. وفي الثالث قدم إحصائية بالأضرار اللاحقة بالأرواح والممتلكات والمرافق العامة ومعالم الحضارة والبيئة، من خلال الدراسة الإحصائية الميدانية التي قام بها مركز دراسات الجهاد الليبي بطرابلس. وضم المبحث الرابع نص الإعلان المشترك الإيطالي الليبي الموقع بمدينة روما يوم 1998/7/4 الذي عبرت فيه الحكومة الإيطالية عن أسفها للآلام التي لحقت الشعب الليبي ورغبتها في إزالة ما يمكن إزالته من آثار استعمارها له وتعهدت بتنفيذ بعض الخطوات في ذلك الاتجاه

الفصل السادس : قدم فيه قصائد لبعض الشعراء العرب في رثاء عمر المختار.

المــؤلــف :

والأستاذ عمران محمد بورويس من مواليد مدينة بنغازي في 1944/2/10 خريج كلية الحقوق بجامعة بنغازي سنة 1972. كما درس بكلية الحقوق بجامعة عين شمس بالقاهرة وبالجامعة الأمريكية بها أيضا. شارك في تأسيس أول اتحاد عام للفروسية بطرابلس وأول اتحاد فرعي للفروسية ببنغازي عام 1967. منذ تخرجه يمارس مهنة المحاماة وينشر الدراسات القانونية والكتب من ذلك : أصدر كتيبا عن قضية الجرف القاري ببحر إيجه. الجزء الأول المتعلق بمدى اختصاص محكمة العدل الدولية بلاهاي بالنظر في الدعوى. كما اصدر الطبعة الأولى من موسوعة المحامي العربي في أربعة مجلدات السنوات من 1981 إلى 1984. ثم أصدر الطبعة الثانية المتكاملة لنفس الموسوعة في سبعة مجلدات. وفي سنة 1999 أصدر

كتاب المحاماة في ليبيا 1882- 1998 وجميعها صدر بيروت لبنان بمدرس مهنة المحاماة والاستشارات القانونية بنغازي ليبيا

عرض الكتاب :

بين أسلوب الرواية ومفردات التوثيق ورصد القانون، مستفيدا من الوثائق وخاصة مما ترجم من الإيطالية أمكن للكاتب إنجاز عمل توثيقي هام يتتبع لحظة بلحظة وقائع أسر الشيخ المجاهد عمر المختار، ضمن الظروف الدولية والمحلية المحيطة. ففي هذا الكتاب شيء من البحث العلمي وكثير من السرد الروائي وكم هائل من المعلومات التوثيقية والتاريخية والقانونية التي جمعها وبوبها وتفنن في إبرازها نقية دون مساحيق. فقد استغل الكاتب عديد الوثائق من اللغتين العربية والإيطالية، والصور. كما قام بمراجعة الكتابات التي تناولت شخصية عمر المختار جهادا وأخلاقا وسيرة حياة.

ومما جاء في مرافعة المحامي المنتدب للدفاع عن عمر المختار واسمه : روبرتو لونتانو وهو ضابط شاب برتبة نقيب في جيش الاحتلال الإيطالي ما يلي :(إن هذا المتهم الذي انتدبت للدفاع عنه ،إنما يدافع عن حقيقة كلنا نعرفها، وهي الوطن الذي طالما ضحينا نحن في سبيل تحريره، إن هذا الرجل هو ابن لهذه الأرض قبل أن تطأها أقدامكم، وهو يعتبر كل من احتلها عنوة عدوا له، ومن حقه أن يقاومه بكل ما يملك من قوة، حتى يخرجه منها أو يهلك دونها، إن هذا حق منحته إياه الطبيعة الإنسانية .. إن العدالة الحقة لا تخضع للغوغاء وإني آمل أن تحذر محكمتكم حكم التاريخ فهو لا يرحم، إن عجلته تدور وتسجل ما يحدث في هذا العالم المضطرب.)

فالشهيد عمر المختار وأمثاله مثل عصافير السماء التي تجد ما تأكله في أمكان الذي يخيل إليك أنه يخلو من الطعام.. " هكذا أجاب عمر المختار سجانه قبل إعدامه. يقول عمر المختار في الحوار نفسه : فأنا ولدت لأقود الأحرار ولأفهم ما جاء به القرآن الكريم من معان بينما البعض الآخر يكتفي بتعلم قراءته فقط. وفي نهاية حوار مقتضب مع الشيخ الشارف الغرياني الذي بعثه سكرتير عام حكومة برقة " رنسي" دون علمهما ، سئل الأخير عما يلبس عمر المختار، فأجاب ببيتين للإمام الشافعي رحمه الله :

عليه ثياب لو تقاس جميعها بفلس لكان الفلس منهن أكثر
وفيهن نفس لو تقاس ببعضها نفوس الورى كانت أجل وأكبر

فقد وقع عمر المختار في الأسر يوم 1931/9/11 اثر معركة جرت في عين لافو وقد دل عليه عربي ليبي عرفه فكان يصرخ : عمر المختار.. عمر امختار. ولولا ذلك الخائن ربما لم يعرف ويؤخذ أسيرا وقد يفر من الأسر. وقد دار بين المختار والجنرال غراسياني حوار صباح يوم المحاكمة 1931/9/15 بمقر القيادة العسكرية ببنغازي حيث نقل من مكان أسره بالقرب من اسلنطة بالجبل الأخضر. وكان هذا الجنرال قطع زيارة كان يقوم بها إلى باريس وعاد ليتفق مع وزير المستعمرات الإيطالي على إجراء محاكمة سريعة لعمر المختار والحكم عليه بالإعدام وتنفيذه في مشهد عام. ثم عاد بالطائرة إلى بنغازي في اليوم التالي حيث أمر بإحضار عمر المختار إلى مكتبه. وهناك جرى حوار نقله غراسياني في مذكراته بعنوان : "برقة الهادئة" الذي ترجمه المرحوم إبراهيم سالم بن عامر وطبع عديد المرات. وقد ضمن الكاتب الحوار كله في الصفحات 164- 172 مع صور وثائقية. وفيه يرجع عمر المختار كل ما أصابه إلى حكم الله. يقول غراسياني : أمام قواتي المسلحة من نالوت إلى الجبل الأخضر في برقة، كل مشائخ ورؤساء العصاة (يعني رؤساء الثوار) منهم من هرب ومنهم من قتل في ميدان القتال. ولم يقع أي أحد حيا في يديه. أليس من العجيب أن يقع أسيرا بين يدي جندي من كان يعتبر أسطورة الزمن الذي لم يغلب أبدا، المحمي من الله دون سواه؟ فيجيب عمر المختار : "تلك مشيئة الله" وفي نهاية الحوار يعلق الجنرال غراسياني : عندما وقف ليتهيأ للانصراف، كان جبينه وضاء، كأن هالة من نور تحيط به، فارتعش قلبي من جلال الموقف. أنا الذي خاض المعارك والحروب العالمية، والصحراوية، ولقبت بأسد الصحراء، ورغم هذا كانت شفتاي ترتعشان، ولم أستطع أن أنبس بحرف واحد " ص170

ثم يليه محضر استجواب بمكتب التحقيق للسجون الاقليمية، وفيه سبب كل الاعمال التي قام بها المجاهدون



إليه، حيث أنّه هو الذي أمر بها، وهو المسؤول عنها لأنه في حالة حرب. والحرب هي الحرب. ثمّ يليه محضر الجلسة ومرافعة الدفاع وحيثيات الحكم بالإعدام ووقائع شنق عمر المختار ومما يعلق به الكاتب الأستاذ عمران بورويس على تلك الوقائع ما يلي: "... مما تقدم يتأكد للقارئ أن تشكيل تلك المحكمة الخاصة قد تم على عجل وقد صدرت لها التعليمات المحددة من السلطات التنفيذية العليا وبالتالي فإن السلطة القضائية ممثلة في هيئة المحكمة وقضاتها لم تكن تتمتع بأي قدر من الاستقلالية مما افقدها أحد أهم صفات المحاكمة العادلة، ألا وهي استقلال هيئة المحكمة في تكوين عقيدتها. لذلك كانت أحكامها جائرة بكل معنى الكلمة، ولكنها كانت بالمقابل أوسمة تعلق على صدور المحكومين وأسرهم"

ويضم الفصل السادس من الكتاب قصائد رثاء المجاهد عمر المختار لعدد من الشعراء وهم على التوالي. احمد شوقي:

ركزوا رفاتك في الرمـال لواء
يستنهض الوادي صباح مساء

وحافظ إبراهيم:

طمعٌ ألقـى على الغرب اللّثاما
فاستفقْ يـا شرقُ واحذرْ أن تنـام

واحمد الشارف

رضينا بحتف النفوس رضيـنا
ولم نرض أن يعـرف الضيـم فينا

وحسين فصيل الغناي:

حديثـك يا عمـر الخيـرين
تغـذّي النفـوس روايتــهُ
وذكـرك باق مـع الخالدين
به يختـمرُ المجـدُ صفحتـهُ

ورجب الماجري، وأبو الخير الطرابلسي، والشاعر الشاب محمود بورقيبة:

مضى عمـر المختار لله راقلا
بثوب نقـي حيك مـن خالص الطهر
مضـى عمر المختار لله بعدما
قضى الواجب الأسمى بأعلى ذرى الفخر
مضـى عمر المختار لله هاتنا
سعيدا شهيـا وانطـوت صفحة العمر
مخلفـة للعالميـن مآثرا
هـي الغرر البيضـاء فـي جبهة الدهر
ومن دمه المسفـوك سطـر آية
سيحفظـها التاريخ بالحمد والشكـر

والشعراء عبد الحميد عمران بن سليم ومحمد المطماطي وخالد علي زغبية وخليل مطران ومعروف الرصافي:

تلك هضاب الأرض حتـى نثيرها
غبـارا على أعدائنا يكنسح الذعرا
ونـأكل مُـرّ المـوت حتى كأننـا
نلوك له مـا بين أضراسنـا تمـرا

وختم المؤلف كتابه، ككل عمل في البحث العلمي، بقائمة المراجع التي اعتمدها في إثبات المعلومات والوقائع والشهادات وغيرها

من كتابة المسكوت إلى تخييل الممكن

مقاربة سيميائية للمجموعة القصصية:

لا موت بعد اليوم" لصاحبها عباس سليمان

اليامين بن تومي *

فاتحة المتعة :

يعكس عالم الكتابة عند الروائي و القاص التونسي عباس سليمان (1)عالما إفتراضيا حالما في عوالم العجائبية، وفن الكتابة في مجموعته :" لا موت بعد اليوم" يشتغل على عتبات التلاعب بتكسير اللغة لتوليد الدلالة ، من خلال آليتين اشتغل عليهما في ضخ مسار النص هما.

– تخييب أفق القارئ

– توليد اللغة

و سنعمل من خلال هذه المقاربة في الإشتغال على نص: " لا موت بعد اليوم"

فنفتح مجالات إغلاقه، فالنص إشتغال بصرى يتجلى في اللغة كما يقول هيدجر. و النص شكل من أشكال فهم حقيقة المتصور السسيو ثقافي. فوجدنا لغة هذا القاص من تخترق مسافات الجمالي إلى العدول الأسلوبي لتعبر سمات الشخصيةوكينونة الحدث بانية فضاءات السحرية

لا أتردد في القول إن عباس سليمان جمع في حكاياته خيوط الواقع بكل تفاصيله لكنه تلاعب باللغة التي تنقل وتحرك الواقع في عوالم الكتابة لتتخذ اللغة واقعا من نوع آخر، ذاب هذا الواقع على عتبات القارىء الضمني المختفي وراء بياضات السطور ، لحاجة الإنتاج الخطابي الموظف قبلا من خلال الاشتغالات الرمزية الكثيفة .

وهنا يجد القارىء نفسه يتوحد في البنية التركيبية النحوية للقص ، حيث يعمل الحكواتي على تحريك اللفظ ليعبر بك واقعا تجريبيا إلى آخر تخييلي، يحرك الروّاي خيوط الزمان و المكان من خلال الأحداث البسيطة، فمجموعته :" لا موت بعد اليوم " عالم من الفنطازيا الحالمة في إحداثية الواقع و الافتراض .

يهتك القاص حجاب اللغة لينفذ إلى المسكوت بمسكوت اخر، فالمحكي تداوله ثنائية صارخة يكشف عنها جمال الملفوظ من خلال عاملين :

– تحريك اللفظ من خلال إنتاجية المعنى للمقاصد المتباثرة

– تحريك الحدث في اتجاه أزمنة و أمكنة ليست من نفس المعادل الموضوعي

يبحث القاص عباس سليمان في العالم التجريبي ويبتعد عنه من خلال نسج مجموعة عوالم ممكنة افتراضية ترتهن إلى الوصيد الثقافي الذي يضخ الشحونة الدلالية للحكي ،وتبدو مرجعيته الزمنية مصقولة بلغة أدبية تأخذ فيها لغة القص انحرافا عن منطق الواقع إلى منطق السرد .

ينسج واقعا بديلا يطلق عليه العالم الممكن و هنا في مجموعته " لا موت بعد اليوم"

" يقوم بتنشيط النص و ذلك بتركيب عالم ممكن له يتكون من سلسلة العناصر السردية المتداخلة بما في ذلك الأحداث و الشخصيات و الإطار الزماني المكاني الذي يحتويها و ذلك داخل سياق معين "(2)

وهنا يقف السارد أو الحكواتي داخل متن الحكاية على الواجهة الخلفية للمسار السردي ، و عليه لا يمكن لبنية الثقافي للعالم الحكائي أن تنفصل عن الواقع داخل نسيج النص لتذوب العواصل الزمنية المعروفة وتضمحل لصالح

* كلية الآداب و العلوم الإجتماعية، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة فرحات عباس

الأزمنة التي أصبحت خاضعة لبنية المتخيل و هو منطق السرد العجائبي .

العنوان / مفصل الرغبة

يتحرك الفضاء العلاماتي للعنوان على طول الخطية الممتدة من مقطع النفي:" لا موت "

إلى مقطع الإثبات :" بعد اليوم "، يشتغل هذا المورفيم الفارغ على تشكيل صلاته السردية حين تتوجه الذات نحو مرغوب القيمة / الموضوع على وصلة تتدافع إلى الامام في أيقونة ملتحمة ترسمها متتاليات جملية .

فالملفوظ يتسارع في لقطاته السردية لينحت من تدافع الحدث مقاطع حكواتية متفاوتة من حيث صلتها بالمرغوب الفعل و هنا يقول كوكي :" ما نسميه حكاية ليس قائما على تجميع عدد من الصور كيفما اتفق ،إنما هوتبسيط متدرج بواسطة الأشياء التي ما إن تخرج من حوزة المكان و الزمان حتي تكف عن الإنتماء إليها – النظام و التأليف "(3)

لا يستقر الدال من غير الحركة التي يمارسها المدلول، لا موت بعد اليوم تحقق الرغبة في الحياة ، ليستمر العنوان في ممارسة إستراتيجية على مستوى القص ، يتخذ العنوان مساحات تداخل مع المتن الحكائي .

وعنوان "لا موت بعد اليوم" في حالة الفصل نص يختزن المرويات السردية ، لأن الرواى يصبح على هامش المعنى ، غير أن الإنحرافية التي تخفيها العبارة " بعد اليوم " تطرح تساؤلا جوهريا عن فكرة الخلود المتراكمة في عبارة " لا موت "

تتحدد قيمة الحكي من خلال تتبع المسارات المعانيمية التي يرسمها السارد على مستوى تدافع الرغبة و مشروعها من خلال مقاطع القص ، التي تعبر عن طابع مزاجي خاص بتوالد الحكي من تتابع الحدث :

– **المقطع الأول** :" ...أكدوا جميعا على نجاعة العقار ،كان الأطباء و المخبريون قد جربوه على الحيوانات سيمكن البشرية من عيش دائم متواصل لا يقطعه الموت " (4)

شكلت المساعدات السحرية على توالد الرغبة من طابع مزاجي في الإتصال بموضوع القيمة ،و هي شخوص صورية قلبت الحدث و غيرت مسار المقاطع السردية ،فالدواء شخصية دلالية تدل على الرغبة و انبعاثها ، لأن دخوله في استمرار القص أعطى نفسا جديدا للرغبة .

المقطع الثاني :" أعلنت وسائل الإعلام في اليوم الموالي أن العقار الجديد سيصل البلاد؟

بعد شهر..." (5) يمثل المعامل الشخوصي الثاني "وسائل الإعلام " إجراء ومساعدا لتدافع الحدث نحو ملفوظات خطابية جديدة .

– المقطع الثالث : إصطدم المقطع السردي الأول والثاني بمعارضين أساسين هما:

– معارض أداتي تكون فيه البنية لاشعورية للحكي، ولقد جوتنا المعارض الأداتي " لا " إلى معارض إنفعالي ناتج عن المساعد السحري الأول .

– أما المعارض الثاني فهو :" أصبحت مشكلة تزايد السكان من أكبر المشكلات .."(6).

الشخصيات و إحالة المتخيل

تحددت رؤية الشخصية من خلال تحديد السمات المزاجية و الطبائعية للشخوص الفاعلية أو الأدوار العاملية بالإستناد إلى علاقتها بالموضوع،هذه العلاقة تحددها الشحنة الدلالية الكامنة في الرغبة.

و نلمس في قصته " الحرب ...و رمضان "خروج دلالة الإسم على ثنائية مبدئية في هذه القصة :

الإسم ← الإحالة الداخلية ← تحديد الهوية
الإسم ← الإحالة الخارجية ← تحديد الماهية

انحراف شعرانية الإسم " رمضان "من سمة جوهرية إلى تقصي الشحونة المخزونة في الدلالة ،وهي من قبيل التورية البلاغية التي تحيل الإسم على معطيات دلالية .

و الشخصية فضاء علاماتي يحيل على تعاقب ملفوظي ذو مضمون عائم حيث تتحدد سمة العلامة لإسم رمضان إلى دلالتين :

رمضان (الإحالة الداخلية) ← الشهر المقدس

رمضان (الإحالة الخارجية) ←——— إسم الإبن

فتحول الشخصية من دلالة الإسم إلى دلالة مرجعية استذكارية ترتبط في البداية من تصور المسار المعانيمي الذي فرضه مناخ الحكي ، فالتحول في هذه الحالة عكسي في إتجاه رجال الشرطة، بينما هو طبيعي في اتجاه السارد: " فهذه الشخصيات تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من الإستدعاء و التذكير ..."(7).

– " كتبت في العدد الأخير من جريدتكم التي تسمونها "الحق" مقالا آخر بعنوان "أعوذ بالله من رمضان" .

– " نعم كتبت هذا

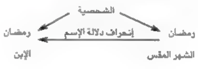
–أنت معترف إذن ؟

– معترف تماما، رمضان يا جماعة أتعبني و أرقني وأحرق أعصابي و أفسد مزاجي و فتك بجيوبي

ألم تنتبه إلى أنك تستعيذ من شهر مقدس ؟

.

يا جماعة لو قرأتم المقال جيدا لتأكدتم أنني لم أتحدث إطلاقا عن الشهر المقدس ،أنا أتحدث عن رمضان إبني ألا تعرفون أن لي أبنا اسمه رمضان " (8)



وهنا تكتسب الشخصية مدلولا متواصلا فملفوظ "رمضان" هو من حرك السرد إلى الأمام نحو العدول الأسلوبي و أرسى هذا الملفوظ نقطة مرجعية في فضاء الحكي و قام الحكواتي بقذف جملة المسرودات في شكل انحرافات معانيمية للمقاصد الدلالية التي تحيل عليها الدلالة الإسمية، وعمل السياق على ضخ الشحنات الثقافية لهذا المورفيم الفارغ فأكسبها مسارا سرديا قابله مسار سردي آخر .

" ألا تعرفون أن لي إبنا اسمه رمضان " خيبت هذه الجملة أفق التوقع عند القارئ ،و عند رجال الشرطة .

خاتمة : الملفوظ

قادنا خطاب سليمان عباس إلى عالم حالم من المتعة و الجمالية المتسيبة ،أو الجمالية الشعرانية التي اختلط فيها الواقع بتفاصيل المتخيل ، و لقد ضخ الرصيد الثقافي للمقامة الحريرية جانبا مهما من عملية القص و فنونة في مدها الحروفي المهيزة ،بل لقد تناص الموروث الشعبي مع الحدوة التركيبية لصياغة الملفوظ ،و كانت عناوين من قبيل " بين تيس و عنزة " " الديك و الفرخ " و الجميلات الثلاث و زائر الليل " إحالة مباشرة على المخيال الشرقي القديم الذي يرتكز في ترميزاته على العالم الإيهامي. وأخيرا أجد أن عالم عباس سليمان القصصي جدير بالعناية والالتفات، لأنه تجربة جديدة في القص تعتمد مقارنة العالم الواقعي بعوالم ممكنة .

الإحالات :

1ـ عباس سليمان قاص وروائي تونسي، وعضو اتحاد الكتاب التونسيين من مواليد أم العرائس إنتاجه الأدبي غزير ومتدفق له ثلاث مجموعات قصصية هي على التوالي موتك يقتلني ، أيام العطش، والمجموعة التي أوردنا لها هذه الدراسة "لا موت بعد اليوم "كما له رواية بعنوان النسيان".

2ـ عبد الله إبراهيم/ التلقي و السياقات الثقافية، دار أويا للنشر و التوزيع ص 10

3ـ محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي (نظرية قريماس) الدار العربية للكتاب تونس 1991 ص 36

4ـ عباس سليمان، لا موت بعد اليوم، دار الاتحاف 2004، ص 115

5ـ المرجع نفسه، 116 6ـ المرجع نفسه، 122

7ـ فليب هامون سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام الرباط 1990 ص 25

8ـ المجموعة القصصية ص 19 20

مكتبة الحياة الثقافية

تقديم ع.م.ر

" مقومات السيرة الذاتية"
للدكتورة جليلة الطريطر

صدر للباحثة والجامعية د. جليلة الطريطر كتاب بعنوان "مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث. بحث في المرجعيات" وفي جزء ين داخل كتاب واحد.

هذا الكتاب رسالة دكتوراه دولة تقدمت بها المؤلفة وأعدتها بإشراف د. حمادي صمود.

ويمكن القول أن هذا التاليف هو الأول من نوعه وفي هذا الموضوع بالذات " السيرة الذاتية" والذي جرى أعداده لأعلى درجة علمية (دكتوراه دولة) بتونس. وكانت الأستاذة فوزية الصفار الزاوق قد أعدت رسالة عن " سبعون" ميخائيل نعيمة وأصدرتها في كتاب.

ويأتي صدور كتاب الدكتورة جليلة في وقت بدأت السيرة الذاتية تتأكد في الكتابة العربية، وقد شهدنا صدور أعمال عديدة وبنكهة مختلفة الأمر الذي لم يجعل دراسات السيرة ذاتية مقتصرة على بضعة أعمال صدرت قبل عدة عقود وفي مقدمتها "الأيام" لطه حسين.

صدرت كتب عديدة لكل من الراحل د. عبد الرحمان بدوي والدكتور هشام شرابي وادوار سعيد وسهيل ادريس وغيرهم اضافة الى صدور ترجمات لعدد من كتب السيرة مثل "ولدت لأروي" لماركيز وكذا سيرة كانتزاكي صاحب زوربا والشاعر حمزاتوف وغيرهم وجاورت هذه الإصدارات تراجم لكتب تدرس السيرة.

في المقدمة تقرّ المؤلف بأهمية السيرة الذاتية وتقول :(اتجهت عناية نقاد الأدب الأجنبي بداية من السبعينات من القرن العشرين بصورة خاصة الى تحسين مقومات الكتابة السير ذاتية وبسط مختلف إشكالياتها، سواء ما تعلق منها بمقوماتها الفنية أو بمضامينها المخصوصة أو بقضايا تضبطها الأجناسية وقد كان هذا المجهود النقدي الأخذ في التنامي يوما بعد يوم، والمركز بالخصوص على نصوص السيرة الذاتية الأوروبية) ورأت المؤلفة (أن النصوص الروائية التي استقطبت اهتمام النقاد والقراء العموميين لفترة ليست بالقصيرة كادت أن تحتكر لفائدتها القسط الأوفر من المجهودات النقدية مخلفة بذلك ثغرة لا يستهان بها في مستوى الإهتمام بنصوص السيرة الذاتية وما تحتاجه من عناية تنظيرية)

وتؤكد لنا المؤلفة بأن (الباعث الأول الذي حرك فينا همة توجيه عنايتنا العلمية الى جنس السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث ورغبنا في متابعته متابعة نقدية) هو مرده الى (اقتناعنا بجدوى مواكبة هذا التوجه النقدي المخصوص الذي بات يمثل اليوم مبحثا متشعبا قائم الذات في عالم الدراسات النقدية بما له من قواعد وقضايا متميزة وشائكة)

هذه الدراسة النقدية الهامة لمقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث مستفيضة بغير ريادة وطبيعة البحث تطلبت هذه الاستقاصة لما يحمله من دلالات تأسيسية في أدبنا العربي الحديث، ولذا امتدّ على مساحة 790 صفحة من القطع الكبير.

وزعت الباحثة كتابها هذا على ستة أبواب وكل باب الى مجموعة فصول يتفرع كل فصل الى عدد من المباحث تطلّبتها طبيعة الدراسة التي هي في الأصل رسالة جامعية أي أنها راعت الروح الأكاديمية حتى بعد اعدادها للنشر في كتاب بهذا الحجم



وهنا سنكتفي بذكر عناوين الأبواب ضمن هدفنا التعريف بهذا الكتاب القيّم دون مناقشة ما جاء فيه، والأبواب الستة هي :

1. الملفوظ السير ذاتي بوصفه ملفوظا سرديا.

2. السيرة الذاتية من النص الى الجنس الأدبي

3 ـ اشكالية إنهاء السيرة الذاتية الى الملفوظين التخييلي والواقعي

4. خطاب السيرة الذاتية العربية النقدي : السمات والاشكاليات

5. المدونة السيرة ذاتية العربية الحديثة (وفي هذا الباب نتعرف على النصوص التي درستها في بحثها وهي التي أوردتها في الفصل الثاني من هذا الباب تحت عنوان "نصوص المدونة السير ذاتية العربية الحديثة" وهي :

أ ـ "الأيام" أو انموذج التعاقد السير ذاتي الخارجي

ب ـ ما بعد "الأيام" أو التعاقد السير ذاتي الصريح

ج ـ سلامة موسى "تربية سلامة موسى"

د ـ أحمد أمين "حياتي"

هـ ـ ميخائيل نعيمة "سبعون"

و ـ ثنائية العقاد "أنا" و "حياة قلم"

ز ـ ثنائية توفيق الحكيم "زهرة العمر" و "سجن العمر"

أما الباب السادس والأخير فبعنوان : المقومات الإبداعية للسيرة الذاتية العربية الحديثة

أعتمدت الباحثة على مراجع عديدة عربية وفرنسية ولما كانت قد ركزت بحثها عند جيل معين (طه حسين ومعاصروه) دون الذهاب الى الأجيال اللاحقة فإن هذا الاشتغال أوصلها للقول (لقد كانت السيرة الذاتية العربية الحديثة لوحة متعددة الألوان، تنبض بحياة جيل كان أبناؤه يلتقون طورا في آلامهم وأشواقهم ويفترقون أطوارا أخرى في رؤاهم وقدراتهم على تمثّل حيواتهم وتوظيف تصوراتهم لتطوير مجتمعاتهم ولكنهم في الحالتين كانوا يسعون جاهدين الى تأسيس صورة جديدة للإنسان العربي الفاعل في تاريخه الساعي الى ترميم حلقات هذا التاريخ المفقودة فكان عطاؤهم الفكري والأدبي بلا حدّ وسواء نجحوا أو فشلوا نسبيا في مسعاهم فيكفيهم فخرا أنهم كانوا منارات أضاءت بأنوارها آفاق عصرهم في زمن عصيب اختلطت فيه الطرق).

وتصل الى القول بشأن هؤلاء الرواد وفن السيرة الذاتية الذي أنشأوا (دليلا على أن الأدب العربي الحديث مدين لهم بانبعاثه وتجدده لذلك لم تنته حيوات هؤلاء المترجمين لذواتهم بكتابتهم لسيرهم الذاتية أو بموتهم بل نقول انها بدأت).

هذا البحث (التاسيسي) ـ هكذا وجدناه ـ يفتح الباب لدراسة السير الذاتية اللاحقة للكتّاب العرب لأنها سير مختلفة وامتلكت حدا أعلى من الجرأة خاصة في مواجهات المحرمات الساخنة التي يكتوي بها الكاتب العربي

صدر الكتاب من منشوروات مركز النشر الجامعي ومؤسسة سعيدان للنشر سنة 2004

"اللغة والمدينة"
لقيصر عفيف (لبنان)

د. قيصر عفيف الجامعي اللبناني مغامر في الشعر والحياة، حمل حقيبته ذات سنة ومضى الى المكسيك ليقيم فيها ويعمل كما عمل في لبنان أستاذا جامعيا.

هناك بعيدا تجددت قصائده واغتنت حياته وتعرّف على ثقافة بلد أمريكي لاتيني قدّم الكبار في الشعر والسرد من ينسى كارلوس فوانتيس مثلا؟

وعندما تحرك ماء النقود بين يديه ارتأى أن لا يبقى شاعرا فقط بل أطلق مشروع مجلة فصلية للشعر سمّاها "الحركة الشعرية" وقد يجد المتابع مفارقة في أن تكون احدى المجلات العربية المهمة التي تعنى بالتجارب الشعرية الجديدة بشكل خاص لا تصدر من بلد عربي بل من هناك، من أقصى الأرض، من وراء المحيطات من المكسيك.

لم ينتظر من وراء هذه المجلة ربحا لأنه يعرف مقدما أنها مشروع خاسر ماديا واعتبر أن ما يعفه عليها لوجه الشعر والشعراء الفقراء الذين لا أظن أن أحدا منهم أرسل له قيمه اشتراك

اذكر أنه كتب لي مرة ردا على تساؤلي حول هذه المجلة

وهل ستتواصل مع تراكم خسائرها طبعا وإرسالا للعشرات في فجاج الدنيا وقال. أصبحت أشعر بمسؤولية كبيرة تجاه هذا العدد من الشعراء خاصة الشبان النابغين الذين يرسلون لي قصائدهم، وإن تأخر عدد في الصدور تتكاثر عليّ التساؤلات.

وهكذا مضت المجلة ونجد انه لم يتوقف عندها بل أقدم على إصدار سلسلة كتب من منشورات هذه المجلة ولكتّاب عديدين من لبنان والعراق وسوريا وبلدان النأي والاغتراب ووقف معه في مشروعه هذا أصدقاؤه ومنهم محمود شريح الكاتب والباحث الفلسطيني ود. منصور عجمي المتعدد العطاءات المقيم في أمريكا، وسليمان بختي الشاعراللبناني المتواجد في وطنه وغيرهم.

عندما وصلني العدد الأول من "الحركة الشعرية" سعدت بها وأعطيت عنوانها للشعراء الشباب الباحثين عن منافذ للنشر، من تونسيين ومغاربة وعراقيين وشعرت بسعادة عميقة وأنا أرى هذه الأسماء تتواصل مع المجلة، وتجد الترحيب من قبل مؤسسها.

كان لابد من هذه المقدمة قبل أن أتوقف معرّفاً بالإصدارالشعري الجديد للدكتور قيصر عفيف، اذ انني لا أستطيع أن أتحدث عنه الا مع انجازه "الحركة الشعرية" كما لا يمكن الحديث عن د. سهيل ادريس دون الحديث عن مجلة "الآداب" ولا عن يوسف الخال دون الحديث عن "مجلة شعر" مثلا.

حمل الديوان الجديد لقيصر عفيف عنوانا ربما يتبادر لذهن قارئه للوهلة الأولى أنه يعود لبحث "اللغة والمدينة"، ولكن هذا العنوان وضعه الشاعر عامدا لأنه يلحض عالم القصائد وربما أراد أيضا من ورائه أن يحدث صدمة معينة للمتلقي. وأظن أن عددا من أصدقائه سيسألونه عن هذا العنوان. أكاد أرى هذا.

قيصر عفيف الشاعر قصيدته بعيدة عن الصخب اللفظي وإحداث المفرقعات اللغوية التي سرعان ما تخمد حتى وإن شدهتنا لبعض الوقت انها قصيدة على غاية من الهدوء. ولكنه الهدوء الدالّ والذي يخفي حرائقه تحت نيرانه الهادئة.

نتذكّر معه شعراء آخرين من لبنان تهجوا تهجه - مع الاختلاف في المرمى والمعنى - وربما كان فؤاد رفقة أقربهم اليه.

وهو متحمس لشوقي أبي شقرا ويعمل على نشر قصائده وملفات عنه في مجلته، وكذلك دواوينه رغم أنهما لا يلتقيان في الشعر، ولكن في الحياة وفي انتصار شاعر لآخر.

أي أنه لا يقف عند الشعراء الذين على شاكلته ومنهجه، بل يقف عند الشعرأولا.

لغة قيصر عفيف متشبعة بالعهد الجديد وبمزاميره التي كم الهمت الشعراء، وهو أيضا يذكّرنا بحكمة المتصوفين وصفائهم.

يقول:

امسحتني الحياة هداياها:
صباحات تفتح مائدة النهار
و[illegible] الوليمة
[illegible]
و[illegible] الذات
[illegible]
و[illegible] الليل
[illegible]

والمقطع من قصيدة "الهدايا" التي تتصدرّ الديوان وتنتهي بالمقطع التالي.

امس هدايا الحياة:
مدينة لا تسعها المغامرات
ولغة لاتكتبها الحروف
والحياة نفسها جاءتني هدية
فمن يجرؤ على فتح كل الهدايا ؟!

وقيصر عفيف متعفّف - كما هو اسمه العائلي - وزاهد، واع بأن الدنيا زائلة، وأن كل شيء لن يبقى على ماهو عليه. يرى نفسه غجريا لا يلتذّ الا بالرحيل والتجوال، لا يعنيه اسم ولا لقب حتى البيوت التي تأوي الناس يراها كلها أقفاصا ويقول في قصيدة تحمل عنوان "الأقفاص":

انعيش في اقفاص مزركشة
بعضها قصور كبيرة
وبعضها أكواخ صغيرة
أما غجريته فيلخّصها في قصيدة "اسمي":

انا الغجري
لا اسم لي يدل عليّ

أو أستند عليه
أنفث على الطرقات مثل ظلّ
وأختفي في زنبق الأيام
دون أثر
دون خبر!.

أما قصيدة "من الأرض الى السماء" وهي أطول قصائد الديوان وقد اختار أن يضعها في خاتمته فهي تؤكد ما ذهبنا اليه عن الروح المزاميرية التي تمنهج نسيج كثير من قصائده سواء في هذا الديوان أو دواوينه الأخرى، هذا مقطع منها للتدليل فقط.

أعددت لك المكان
بالمحبة هيأته
بالتأمل بنيته
بالإنقطاع عن الدنيا سيّجته
وفتحت لك الباب
فلماذا لا تأتي
والقلب بات مكانك اللائق؟

وكانت خاتمة هذه القصيدة الصافية هكذا

أدحرج مرارة التعب بالصلاة
وبها أنظف الصخرة من التراب
وانطلق الى السكينة سهما
استقر في الرضا
وعلى كبدي ابتسامة الكروم
وفي حقولي سنابل النعمة
وأقحوان الطاعة
وأثواب الفقير
انا العصفور الخارج من الفردوس
أتراني بالشدو أعود
أم بشعاع منك؟!

يحقق د. قيصر عفيف في هذا الديوان نعمة الحفر في خلايا الذات وحكمة الانكفاء في عزلة اليقين

يضم الديوان 34 قصيدة ويقع في 120 صفحة من القطع المتوسط وقد صدر بنشر مشترك بين دار نلسن (السويد) و الحركة الشعريّة (المكسيك) - سنة النشر 2004.

"يطربني لون عينيك" للحبيب الهمامي

صدر للشاعر الحبيب الهمامي ديوان جديد بعنواط "يطربني لون عينيك" بعد ديوانه "هكذا فاتني الآتي" الصادر عام 1992. كما شارك في ديوان بعنوان "لغة الأغصان المختلفة" صدر سنة 1982.

نحن أمام شاعر رغم طول تواجده الشعري مقلّ اذ بين اصداره الأول والثاني آثنا عشر عاما، وربما مردّ هذا الى النشر وما فيه من صعوبات الأمر الذي ألجأ العديد من الشعراء للنشر على الحساب الخاص.

يهدي ديوانه الجديد الى زوجته الشاعرة راضية الهلولي والى ابنته براءة وابنه محب

ثم تأتي "كلمات مضيئة" وهي شهادات بشعره من بعض الأسماء الأدبيّة التونسيّة مثل :

محيي الدين خريف/ عبد العزيز بن عرفه/ عبد الله مالك القاسمي/ خالد التومي/ فتحي اللواتي/ نور الدين بالطيب/ ميمون اطليبي

ولنأخذ مثالا ما قاله عنه الشاعر الرائد محيي الدين خريف : (وإن كان لا بد من كلمة أخيرة فهي الثناء على هذا الشاعر الحبيب الهمامي الذي استطاع أن يثبت لنا أن سيره صحيح في طريق الشعر وذلك بما يمتلكه من امكانيات ابداعيّة وحسّ مرهف وحضور في عصره).

كما قال الشاعر نور الدين بالطيب المجايل له عن مجموعته الأولى : (الهمامي يبدو في هذه المجموعة "هكذا فاتني الآتي" طفلا تائها قاحلا يبحث عن خيمة اللغة في هذا العالم المنفيّ، وهذا ما يكسب اللغة وبناء القصيدة قيمة خاصة)

أغلب قصائد الديوان قصيرة، وفيها حذق الشاعر العارف، وتتمحور كلها عن المرأة أو امرأة واحدة، يكتب قصيدة ويردفها بأخرى فعاشرة.. ...الخ.

ومن هنا قد نرى الديوان كله قصيدة واحدة في مقاطع ،كما نرى طرافة النهايات في معظم القصائد الأمر الذي لا ينجح في تحقيقه كثير من الشعراء الذين نقرأ لهم في الصحافة وفي الدواوين.

وكأمثلة على هذا قصيدة "رسامة بليغة" :

افلت : إن كنت رسامة
فارسمي لي شمسا
لا تشبهها الشمس
حينما ضحكت
كأسي في يدي
ذابت من أشعة ضحكتها الشمس)

أو "عزف متوحش" :

(يدي غرقت نهدها
وهو يرقص تحت الثياب
ومن لذتي
كلماتي أشتهت صمتها
ولساني ذاب
فلو فتحت ثوبها
ورضعت نبيذ العذاب
لأكملت كل الملذات وحدي
وناديت :
ربي عجل بيوم الحساب).

ولعل ما يميز ديوان الهمامي هذا عن معظم الدواوين المنشورة أن الشاعر مازال يكتب قصيدة التفعيلة ولم تغره قصيدة النثر بعد.

هذا الديوان يقول لنا بأن في تونس هناك شعرا جميلا وصافيا، هناك شعر جديد بأن يقال عنه أنه شعر.

طبع الديوان على نفقة المؤلف بالشركة العالمية للطباعة - سوسة ويقع في 110 صفحة من القطع المتوسط - سنة النشر 2004.

"سعيد مهران ..نبوءة الرواية" لرياض خليف

بعد مجموعته القصصية " هنا لندن .. ذات مساء" أصدر رياض خليف كتابا بعنوان (سعيد مهران.. نبوءة الرواية رؤية نقدية لرواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ).

ويمكن اعتبار هذا الكتاب ضمن الدراسات الموازية التي تنشر عن الكتب المقررة في المعاهد الثانوية وماجعلنا نتوقف عنده معرفين به ما كتبه المؤلف عن دراسته هذه:

(علمني أساتذتي في الثانوي أن لا أعيد لهم بضاعتهم وان أعمل الرأي كثيرا كثيرا وفتحوا عيني على الرأي الآخر فما كررت قول الآخرين أبدا وما سعيت الى ترديد ما يدرّسه أساتذتي وما يكتبه زملائي في فروضهم).

فهل حقق اعتداده بالنفس في بحثه هذا الذي جاء في ستة فصول هي : نجيب محفوظ الصمت والثورة/محفوظ وعبد الناصر والثورة/ نجيب محفوظ مولد التجربة الذهنية / سعيد مهران بين التاريخ والواقع / سعيد مهران أزمة الفرد / سعيد مهران أزمة المجموعة نبوءة الرواية/ جدل سعيد مهران.

قلنا ان الكتاب ضمن الدراسات الموازية ولذا يهديه (الى معاهد البلاد وتلاميذها) كما يهديه الى صديقه الشاعر نور الدين بالطيب المشرف على الملحق الثقافي لجريدة "الشروق" الذي نشر الكتاب فصولا على صفحاته (اعترافا بالجميل) - كما ذكر.

يقع الكتاب في 120صفحة القطع المتوسط - منشورات دار الاتحاف للنشر 2004.

"أبناء قابيل" لمحمد صوف (المغرب)

يعتبر القاص محمد صوف أحد الأسماء المهمة التي كتبت القصة في المغرب، وهو لا يكتفي بكتابتها فقط بل وبترجمتها ومن بين أهم ترجماته كتاب " النساء يكتبن أحسن" الصادر عام 2000 ويضم مجموعة قصصية لكاتبات من أمريكا اللاتينية ترجمها عن لغتها الأم (الاسبانية).

أما اصداراته المؤلفة فهي : (تمزقات) 1979 (عصافير والبحث عن أوكار) 1981 (حالات معتادة جدا)1982 (دائرة المستحيلات)1985 (هنا.. طاح الريال) 1996.

وآخر اصداراته مجموعة بعنوان "أبناء قابيل" "التي نجد فيها اثراء للمدونة القصصية في بلده حيث تكثر الأسماء ويتأكد الاختلاف الذي لا بد منه حتى لا تبدو الكتابة مجرد عملية استنساخ عن بعضها.

ان محمد صوف يختلف عن الراحل محمد زفزاف وعن عبد الجبار السحيمي (صاحب المجموعة الواحدة المتواصلة الحضور والتأثير هي " الممكن من المستحيل") وعن أحمد المديني وادريس الخوري ومبارك ربيع وربيعة

ريحان وعبد النبي دشين ورجاء الطالبي وغيرهم.

لا يكتب محمد صوف القصة المسترسلة المتنامية فقط بل هو ميّال بشكل قوي لكتابة القصة المركبة من مقاطع ذكرنا بالسيناريو السينمائي وخير مثال على هذا قصته "التحول" ورغم ان اسمها مكون من كلمة واحدة فإنّ عناوين المقاطع طويلة وهي : حديث الشخصيّة الرئيسيّة المفترضة/ حديث الشخصيّة الرئيسيّة الثانية/ شخصيّة مساعدة أو رئيسيّة/ فلاش باك/ الخروج من الفلاش باك.

وربما تبدو هذه المقاطع كثيرة على قصة قصيرة، ولكنها مقبولة في قصة قصيرة طويلة، وهو لون شائع في الكتابة السرديّة العربيّة التي تتسع لكل التجارب ما دامت بحاجة لأن ترفد وتثرى بالأعمال الجادة.

وستنفرد قصة " الأفول" بطريقة أخرى في التقطيع التراكمي وبعناوين مثل: اعتراف لا بد منه/ علامة استفهام تعريف أول/ تعريف ثان/ العلاقة/ حكايتها مع أهلها/ حكايته هو مع أهله/ حكايتهما مع ريم / حكايتهما معا.

ورغم هذه العناوين الفرعيّة الطويلة إلا أن عناوين قصص المجموعة الاحدى عشرة تتكون من كلمة واحدة فقط هي : العتمة/ الضحك/ الشيخ/ الأفول/ المرأة/ الخروج/ الخجل/ التحول/ الجدار/ النهر/ والغريب.

أما العنوان الذي تحمله المجموعة كلها فهو عنوان دال " أبناء قابيل".

تقع المجموعة في 118 صفحة من القطع المتوسط - منشورات دار الثقافة - الدار البيضاء 2003.

"آخر الوقت .. أول التوق" لمحمد عادل الهمامي

صدر للشاعر محمد عادل الهمامي ديوان جديد بعنوان " آخر الوقت .. أول التوق" وهو الثاني له بعد " ايقاع الوجع العاري" الصادر عام 1997.

ومن يقرأ شعر هذا الشاعر الشاب سيتأكد من أنه وبعض الشعراء الآخرين يؤكدون بأن في تونس قصيدة جديدة جديرة بالإهتمام وأن لا ينصبّ هذا الإهتمام على كتابات شعريّة أخرى لا قيمة لها فيصبح العمل تبديدا للجهد وحرفا للضوء عن مساره.

أشاد بتجربة هذا الشاعر شعراء من أجيال مختلفة، وقد ثبّت آراء لأربعة شعراء تونسيّة معروفين.

قال عنه عبد الله مالك القاسمي :(الشاعر الصبي يجمع كائناته وعناصره ليشعل الأسماء الجامدة حتى يعلو النشيد ويصّاعد نهرا من ضياء .. أحب أن تستمرّ نشوتي بهذه القراءة حتى أمضي في غيبوبته لا أفيق).

أما الشاعر المتميز الصوت محمد الخالدي فتكون شهادته عن هذا الشاعر بقوله : (هو شاعر ضالته الفتنة الآسرة، يطلبها بلا هوادة).

أما الشاعران والأستاذان الجامعيان د. رياض المرزوقي ود. الطاهر الهمامي فلهما رأيا هما الإيجابيان بهذا الشاعر حيث يرى الأول أن (مع الهمامي نستعيد تفاؤلنا بغد الشعر الحالم) ويرى الثاني بأن (محمد عادل الهمامي صوت شجيّ يرفد المتن الشعري التونسي .. وفنن مثقل بقطوف القول الساحرة).

يكتب الهمامي قصيدة التفعيلة شأنه شأن الهمامي الصهيب الذي عرضنا ديوانه أيضا، كما أنه يثبت بعض القصائد العمودية التي لا تصادر عموديتها شبابها وجدتها مؤكدا أن التجديد متكامل وربما هناك قصيدة نثر متخلفة وقصيدة عموديّة جافة لا حياة فيها، وهناك العكس.

هذا المقطع الأول من قصيدته "لذعة الوقت.. لذة التوق":

أعود الى زفراتي القديمة
أمحو رصيدي من الفرح المستعار
فأبصر وجهي القديم يجيء
ولكنه..
مثل كل الوجوه الغريبة في زمني
لا يضيء..
أراه يترجم أشجانه للغبار
ويقرأ أحزانه في بياض الجدار

ويقول في القصيدة نفسها :

(أنا..
قاحل .. قاحل كالسراب العجوز
اسمي دمي حانة للحنين
وأبقى اذا اجتمع الأصدقاء
وكان اللقاء

على هامش الكلمات الكليمة
استنطر الحلم من غيمة لا تغني
فأشعر أني أبعد عني).

يضمّ الديوان أثنتي عشرة قصيدة، وقد جاء في 102 صفحة من القطع المتوسط. نشر على الحساب الخاص. سنة النشر 2004.

"النبض في الأصابع" لعبد العزيز فاخت

عبد العزيز فاخت من كتاب القصة القصيرة المخضرمين في تونس وقد نشر قصصه في الصحف والدوريات التونسيّة منذ سنوات، وكان قد أصدر ربما في أوائل الثمانينات مجموعته البكر المعنونة "المشي في الوحل".

ثم أصدر أخيرا مجموعته الثانية المعنونة "النبض في الأصابع".

وقد نشرت عدة أراء ايجابيّة حول مجموعته البكر ثبّتت على غلاف مجموعته الجديدة فقرتين من رأيين عنها الأول لمصطفى المدائني جاء فيه: (إن عالم عبد العزيز فاخت القصصي يندرج ضمن عالمين مختلفي الأشكال. عالم الواقع الصاخب في روتينيته وحتميته وصعوبته ومشيه في الوحل وعالم الخيال المجنح حيث تمتزج الرغبة بالمستحيل ويستحيل المستحيل ممكنا).

والثاني لمحمد الهادي بوقرة قال فيه: (.. وهو في كل ذلك يستعمل تقنيات القصة القصيرة الحديثة من مونولوج وفلاش باك أو طريقة الاسترجاع يستبطن من خلالها وبواسطتها شخوص قصصه).

عبد العزيز فاخت اسم قصصي جاد ولكن هذا الاسم لا يتواجد اعلاميا كأسماء أخرى مجايلة له وبعضها أقل أهمية منه، وفي هذا التعريف نلفت نظر القارئ والمعنيّ لمجموعته هذه التي فيها تراكم خبرة حياتية وفنيّة جاء به الزمن الممتد بين مجموعته الأولى وهذه.

تضم المجموعة عشر قصص قصيرة حرص على تحريك كلماتها كلمة كلمة. وهذا ما لم نجده حتى في دواوين الشعر رغم أن الأمر مطلوب وملحّ فيها. والقصص هي: دائرة الضوء/ شجرة الليمون/ جرح في الجبين/ الرسم بحوافر الحمار/ مقبرة الجوع/ ألف جلدة وجلدة/ مواء القط الأسود/..جاب الصيّد من وذنه"/ابتسامة/ أين وجهي؟

جاءت المجموعة في 104 صفحات من القطع المتوسط. منشورات دار الإتحاف للنشر 2004.

كتب وصلت للمجلة:

*زمن امرأة منجمية (قصص) لعبد الحميد الطبابي

*ماريا (رواية) لعمر السعيدي.

*Zapping(رواية) لأحمد القاسمي

* السؤال على سلم رشتر (شعر) لنعيمة عاشوري

* حناجر القصب (شعر) للشاعر الفلسطيني الصادق خليفة (أبو جعفر)

*أوركسترا الشاعر (تجويق المشهد الشعري لدى يوسف رزوقة في ديوانه " اعلان حالة الطوارئ..) دراسة لهيام الفرشيشي.

*آمال على سماء القصيدة (شعر) للشاعر الليبي راشد الزبير السنوسي.

* آه لو كان بإمكاني (شعر) بسمة الخذيري.

اشتراك

ترحب إدارة تحرير مجلة الحياة الثقافية بكل من يرغب في الاشتراك فيها وتدعوه أن يعتمد هذا الأنموذج وملأه بغاية الدقة والوضوح ثم إرساله إلى عنوان المجلة مع نسخة من وسيلة الدفع.

مع الشكر على حسن تعاونكم

اشتراك

الاسم واللقب : ....

العنوان : ....

الترقيم البريدي : .... **الهاتف :** ....

الفاكس : ....

عدد نسخ الاشتراك : ....(اشتراك سنوي لعشرة أعداد : 20,000د

«عشرون دينارا تونسيا أو ما يعادلها»)

يتم ارسال الاشتراك بواسطة حوالة بريدية أو صك بنكي بالحساب الجاري للمجلة بالبريد رقم : 99–474 – اللجنة الثقافية الوطنية (الحياة الثقافية)

عنوان المجلة : اللجنة الثقافية الوطنية (الحياة الثقافية) 105 شارع الحرية – تونس 1002

الهاتف : 646 71890 – 152 71288 – الفاكس : 639 71792